



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

EL MAÑANA DE LA POESÍA LÍRICA

El cómo, por qué y para qué de la lírica dentro de la
posmodernidad en México

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA
EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

JOSÉ ANTONIO JACOBO TINOCO

MÉXICO

2006



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

EL MAÑANA DE LA POESÍA LÍRICA

El cómo, por qué y para qué de la lírica dentro de la
posmodernidad en México

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA
EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

JOSÉ ANTONIO JACOBO TINOCO

ASESORA

DRA. EUGENIA REVUELTAS

MÉXICO

2006

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

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

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

A mi padrino y tío Luis Jacobo García.

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

A mis sobrinos y a mis ahijados.

Al Grupo Pinos '97.

A sus cinco pilares: los maestros Benjamín Morquecho Guerrero y María Matilde Beatriz Hernández Solís, los doctores Alejandro García Ortega, Juan López Chávez y, principalmente, a Marina Arjona Iglesias †.

Agradezco el auxilio, sugerencias y orientaciones de los investigadores Marina Arjona Iglesias †, Alicia Correa, Alejandro García Ortega, Manuel Segundo Garrido, Samuel Gordon, Matilde Hernández Solís, Juan López Chávez, Rodolfo Mata, Benjamín Morquecho Guerrero, Eugenia Revueltas, Fernando Rodríguez Guerra, Alfredo Rosas y Arturo Souto Alabarce. Sin su apoyo no hubiera sido posible enfocar esta indagación.

Índice

Introducción

¿Posmodernismo, posmodernidad?: Contextualización

Acta de defunción del mundo moderno

Historicidad

Signos sin significado

Dimes y diretes

Duda en presente continuo

La tradición viable

El apagón formal

Una débil nostalgia

La planicie desierta

De Riva Palacio a Asaiain

La métrica latina

La métrica menor

La poética tardía del capitalismo tardío

La vanguardia de la razón

Cómo la generación del Género creó su propio género

El último sueño

La estética transparente

Ello y sus circunstancias

Antiquus surrealismo ínfima *moralia*

La instrumentalidad

La herencia de «la nada»

Imágenes en donde no hay nada que ver

Los temas

Los poetas jóvenes

La primera generación perdida

La segunda generación perdida

Las temáticas de la generación X

Características de la generación *Net*

El retorno de la voz del master referencial de la posvanguardia

mexicana

Toma de sinrazón

La ahumanización de la lírica

La indiferencia ante la poesía nueva

Poesía inartística

Irrealidad

Llamado a la incompresión o a la indiferencia

La ahumanización

El «tabú» sobre la imagen

Lo irreal

El revés del retorno

La iconoclasia nueva

Nostalgia por el sistema

Tope con la nada

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

«El pensamiento posmoderno se presenta como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y plenitud de las cosas está en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para la humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte definitivamente en siempre lo mismo».

Joseph Picó, «Introducción», en *Modernidad y posmodernidad*.

EL PRESENTE TRABAJO —por su naturaleza— constituye una «estrategia fatal»,¹ ya que las mutaciones del objeto de estudio —la poesía del iniciante siglo XXI— superan constantemente las capacidades del sujeto. Aquí, sólo fue dable establecer tres instantes (franjas de tiempo) en la gráfica del «desplazamiento de una partícula»² de índole estética: un pasado, un presente y una irradiación del presente.³ El ayer está dado por el ir hacia «la nada»⁴ fechado hasta el año de

¹ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, 6ª ed., Barcelona, Anagrama (Argumentos, 74.), 2000, p. 195. «Es posible que sólo exista una única estrategia fatal: la teoría. Y sin duda la única diferencia entre una teoría banal y una teoría fatal consiste en que la primera el sujeto se cree cada vez más maligno que el objeto, mientras que en la segunda el objeto siempre se supone más maligno, más cínico, más genial que el sujeto».

² Jean Baudrillard, *La transparencia del mal, Ensayos sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 115.), 1991, pp. 11-12. «Ya no habría que hablar de valor, puesto que esta especie de desmultiplicación y de reacción en cadena imposibilita cualquier evaluación. Ocurre una vez más como en la microfísica: es tan imposible calcular en términos de bello y feo, de verdadero y falso, de bueno o malo, como calcular a la vez la velocidad y la posición de una partícula. El bien ya no está en la vertical del mal, ya nada se alinea en abscisas y en coordenadas. Cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación y después desaparece en el vacío, trazando una línea quebrada que sólo excepcionalmente coincide con la de las restantes partículas. Es el esquema propio de lo fractal, y es el esquema de nuestra cultura».

³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza/Emecé, (Área de conocimiento: Ciencias sociales, H 4413.), 2000, pp. 137-138. Mircea Eliade considera que el tiempo —tiempo histórico— tal y como se entiende en el mundo moderno (pasado-presente-futuro) proviene del prestigio de la concepción de dicho concepto terminado por San Agustín; por lo que nos dice: «Recordemos que para el cristianismo el tiempo es *real* porque tiene un *sentido*: la Redención. «Una línea recta traza la marcha de la humanidad desde la Caída inicial hasta la Redención final, y el sentido de esta historia es único, puesto que la Encarnación es un hecho único. En efecto, como se insiste en el capítulo IX de la *Epístola a los Hebreos* y en la *Prima Petri*, III, 18, Cristo murió por nuestros pecados sólo una vez, una vez por todas (*hapax, ephapax, semel*); no es un acontecimiento repetible que puede retomarse en cualquier ocasión (*pollakis*). El desarrollo de la historia se ve así requerido y orientado por un hecho único, radicalmente singular y, por consiguiente, tanto el destino de toda la humanidad como el destino particular de cada uno de nosotros se juegan una sola vez, de una vez por todas, en un tiempo concreto e irremplazable que es el de la historia de la vida». [H-Ch. Puech, «La Gnose et les Temps» (*Eranos-Jahrbuch*, XX, 1951) págs. 70 y sigs.] Esta concepción lineal del tiempo y de la historia es la que, esbozada ya en el siglo III por Irineo de Lyon, será retomada por San Basilio, San Gregorio y, finalmente, elaborada por San Agustín».

⁴ W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, Buenos Aires, Hechete, 1956, p. 77. «Ser, puro ser —sin ninguna otra indeterminación. En su intermediación indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigualdad a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia el exterior (...) Es la pura indeterminación y el puro vacío. El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad la nada. Ni más ni menos que la nada». Véase también Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, París, Gallilée, 1995. Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama (Argumentos, 181.), 2000, p. 14. «Para recuperar la huella de la nada, de la inconclusión, de la imperfección del

1990, el ahora por la pregunta baudrillerina acerca de la capacidad creativa del ser humano —del «¿por qué no existe nada en lugar de algo?»—⁵ y lo subsecuente por la sentencia establecida por los pensadores posmodernos que indica que «el futuro ha llegado».⁶

El punto neurálgico encerrado tras la pérdida del rumbo de la sociedad moderna que refleja la cuestión «¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?»⁷ (1990)⁸ ha dado únicamente la respuesta radicada en la continuidad, en la simulación; de

crimen, hay que suprimir, por tanto, la realidad del mundo. Para recuperar la constelación del secreto, hay que suprimir la acumulación de realidad y de lenguaje, suprimir una tras otra las cosas de la realidad, arrancar lo mismo a lo mismo. Es preciso que, detrás de cada fragmento de realidad, haya desaparecido algo para garantizar la continuidad de la nada —sin ceder, por ello, a la tentación de la aniquilación, ya que es preciso que la desaparición permanezca viva, que la huella del crimen permanezca viva.»

⁵ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 12. «Ésta es la visión mítica del crimen original, la de la alteración del mundo en el juego de la seducción y las apariencias, y de su ilusión definitiva.

Esta es la forma del secreto.

La gran pregunta filosófica era: «¿Por qué existe algo en lugar de nada?» Hoy, la auténtica pregunta es: «¿Por qué no existe nada en lugar de algo?».

⁶ Joseph Picó «Prefacio» en Joseph Picó (compilador), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 11-12. «En «La Posmodernidad ¿futuro o eterno presente?» (sección de la antología) aparecen muchos de los interrogantes todavía sin despejar de este novedoso paradigma. Para Raullet la posmodernidad representa una nueva y más radical *crisis de la modernidad*, y la cuestión que se presenta ahora es saber si, y en qué medida, las iniciativas teóricas por las cuales la modernidad comprende la naturaleza de su crisis y desde las que entiende sus consecuencias, son todavía útiles en el contexto posmoderno. Y se pregunta ¿es la modernidad un proyecto incompleto o su crisis tan radical se debe simplemente a que no ha podido sobrevivir a su promesa? si en esta pregunta subyace un interrogante de futuro, en el análisis de Scherpe, sobre la Dramatización y des-dramatización de *el Fin*, la conciencia posmoderna insistiendo en una lógica de la catástrofe pura se libera a sí misma de la necesidad de esperar un acontecimiento que cambiará o acabará la historia, y, por tanto, vuelve su mirada hacia el eterno presente. Scherpe, que recorre el drama de la catástrofe a través de Benjamin, Kafka, Mann y otros autores, acaba en la obra de Baudrillard, para quien la estrategia de disuasión nuclear está dirigida a asegurar el fortalecimiento del sistema de protección y control del «acontecimiento» (Teoría de la simulación). La «objetividad del sistema» y su existencia puramente abstracta es lo que constituye la catástrofe. Así pues, «jugar con el apocalipsis» es parte de la filosofía social posmoderna, pero en realidad ya no hay lugar para una dramatización narrativa del mundo. Todo se ha convertido en eterno presente».

⁷ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 9. Baudrillard inicia *La transparencia del mal* diciendo: «Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirrepresentación. Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis de crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?».

⁸ Ésta fecha es para la poesía mexicana.

este modo, tal y como lo dijo Jean Baudrillard en su discurso ante la Organización de las Naciones Unidas (ONU), «entre la recesión y la producción hemos optado por la sobreproducción»,⁹ por la maquila de objetos hasta el infinito, de objetos que ya no cumplen con los sistemas para los que fueron concebidos,¹⁰ pero que continúan siendo mercancía,¹¹ únicamente que ahora mercancía amoral,¹² mera simulación.¹³ La poesía más reciente, pese al anhelo de sus artesanos, queda inscrita en este rubro, por formar parte del esquema general de seguimiento de la innovación del contenido en la obra de Baudelaire.

Entendemos así que la poesía lírica novísima se coloca a sí misma como un objeto de consumo vinculado con el fetichismo,¹⁴ la metaironía,¹⁵ la inhumanización¹⁶ y la crisis del valor,¹⁷ entre otros factores. Ante tal perspectiva no queda sino abordar lo delirante mediante estrategias delirantes, «la hipótesis de una estrategia fatal sólo puede ser, también ella, fatal».¹⁸ Parodiando a Peter Sloterdijk diré que la poesía lírica se está muriendo —como casi todos los sistemas de signos— desde que se implantó la sociedad moderna en Occidente y no lo ha podido hacer porque todavía no cumple su misión.¹⁹ El objetivo del arte

⁹ Véase como antecedente Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*. En el *crimen perfecto* Baudrillard deja abierta la posibilidad de optar por la producción del simulacro o por limitar la producción del mismo. Años después —como es conocido— en el discurso ante la asamblea de la Organización de las Naciones Unidas concluye que la sociedad optó por la sobreproducción.

¹⁰ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, 4ª ed., Barcelona, Anagrama (Argumentos, 90.), 2001, p. 9. «Todo ha partido de los objetos, pero ya no existe el sistema de los objetos. Su crítica siempre fue la de un signo cargado de sentido».

¹¹ Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, pp. 126-127. Según dice Giorgio Agamden en *Stances* (Christian Bourgois, éd.): «La grandeza de Baudelaire delante de la invasión de la mercancía está en haber contestado a esta invasión transformando la propia obra de arte en mercancía y en fetiche».

¹² Véase Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 16. «El glorioso movimiento de la modernidad no ha llevado a una transmutación de todos los valores, como habíamos soñado, sino a una dispersión e involución del valor, cuyo resultado es para nosotros una confusión total, la imposibilidad de reconquistar el principio de una determinación».

¹³ Véase Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 7. «Hay que hacer como si la obra se preexistiera a sí misma y presintiera su final desde el principio (...) hacer como si la obra estuviera cerrada, como si se desarrollara de una manera coherente, como si siempre hubiera existido. Así que no veo otro modo de hablar de ella sino en términos de simulación».

¹⁴ Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, pp. 126-127.

¹⁵ Véase *ibid.*, p. 196. «La ironía objetiva nos acecha, la de la realización del objeto sin consideración al sujeto ni a su alienación. En fase de alienación, triunfa la ironía subjetiva, el sujeto constituye un desafío indisoluble al mundo ciego que le rodea».

¹⁶ Véase *ibid.*, p. 205.

¹⁷ Véase Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, pp. 11-12.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 204.

¹⁹ Véase Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela (Serie mayor, Biblioteca de ensayo, 23.), 2003, p. 13. «Desde hace un siglo, la filosofía se está muriendo y no puede hacerlo porque todavía no ha cumplido su misión. Por esto su atormentadora agonía tiene que prolongarse indefinidamente».

ha ido variando a lo largo del «historicismo» en la era de la «razón»; de acuerdo con José Ortega y Gasset, existen dos puntos críticos en la ecuación de su trayectoria; el primero atiende a la tendencia de la humanización (romanticismo),²⁰ el segundo y subsecuente a la deshumanización (las vanguardias),²¹ Jean Baudrillard indica un punto en torno a mayo de 1968, el problema de lo inhumano,²² actualmente, ya dentro del ámbito de la ausencia de la ética y de la estética, encontramos un cuarto punto «la fase fractal, o también fase viral, o también fase irradiada»,²³ el que he denominado «ahumanización»,²⁴ estado de las cosas en el cual ya no hay ninguna pregunta que hacer a la Esfinge, pues «las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor».²⁵ La poesía actual no corresponde a ninguna estética y se vale de todas las estéticas precedentes,²⁶ no le interesa la poesía sino el poema, es una suma de constructos, constituye la seducción de los objetos sobre los sujetos,²⁷ ahí sólo vale el poema y han desaparecido las fuerzas tanto del autor como del lector.

²⁰ Véase José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* seguida de *Velásquez y Goya*, México, Porrúa («Sepan cuantos...», 497), 1986, p. 13. «Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mimumum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas».

²¹ Véase *ibid.*, p. 18. «El arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano le importa tanto el término *ad quem*, la fauna heteróclita a que llega, como el término *a quo*, el aspecto humano que destruye».

²² Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 205. «Hoy es el hombre el que plantea a la Esfinge, a lo inhumano, el problema de lo inhumano, de lo fatal».

²³ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 11.

²⁴ Jean Baudrillard establece como tesis fundamental de su serie de ensayos *La transparencia del mal* el concepto de amoralidad, que implica la pérdida del concepto de valor y lo ubica en los ámbitos de lo artístico, lo sexual y lo económico con el prefijo «trans». Partiendo de la idea de que el mundo moderno se plantea una moral y de que la vanguardia trae consigo la exaltación de la inmoralidad, a la siguiente reforma —la posvanguardia— le corresponde una nueva vuelta de tuerca que radica en desconocer a las tradiciones previas, esto sólo lo puede hacer mediante la anulación de los conceptos de aquellas. Mediante un paralelismo, si de moral-inmoral se desprendió amoral, del par orteguiano humano-deshumano requerimos ahumano, aunque pasando por un paso previo que señala Baudrillard en *Las estrategias fatales*, lo inhumano.

²⁵ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 12. Considero que los tres puntos en la gráfica son la tradición en el arte del mundo moderno y su contrapunto —la vanguardia—, el posmodernismo y la nueva etapa que se desarrolla dentro del mundo posmoderno luego de la caída del bloque soviético. El primer punto es descrito por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, el segundo por Fredric Jameson en *Teoría de la posmodernidad* y el tercero por Jean Baudrillard en *La transparencia del mal*.

²⁶ Véase José Antonio Jacobo, *Taxonomía de la poesía lírica de finales del siglo XX en México*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

²⁷ Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 130. «Sólo el objeto es seductor».

El panorama literario, por su parte, se ha convertido en el reino de la simulación,²⁸ en él únicamente importa el espectáculo,²⁹ los autores se presentan a la comunidad como objetos ya sea de culto o de desprecio, constituyen una cosa pública que sirve para conservar una fingida alta cultura. Mediante esta vía el poema —simple objeto mediatorio del objeto-escritor— «se pretende peor y reivindica lo peor»,³⁰ ya no es la mercancía de la «antirrepresentación»,³¹ es la «arrepresentación»³² misma. Y aunque en él se pueden emplear todos los recursos de la lengua, las artes gráficas y las artes plásticas, en él no hay nada que ver; razón por la cual su recurso primordial —la metáfora— ha muerto;³³ y con su defunción, tal vez se ha ido para siempre la posibilidad de crear los artículos

El seductor vulgar no ha entendido nada. Se ve a sí mismo como sujeto, y al otro como víctima de su estrategia. Psicología ingenua, tanto como la de quienes adoptan partido por la víctima. Ninguno ve que toda la iniciativa, toda la fuerza están del otro lado, del lado del objeto».

²⁸ Véase Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 15. «La realidad ha sido expulsada de la realidad. Sólo la tecnología sigue tal vez uniendo los fragmentos dispersos de lo real. Pero ¿adónde ha ido a parar la constelación del sentido?»

La única incógnita que queda es saber hasta qué punto puede desrealizarse el mundo antes de sucumbir a su excesiva escasa realidad, o, a la inversa, hasta qué punto pueda hiperrealizarse antes de sucumbir bajo el exceso de la realidad (es decir, cuando, convertido en absolutamente real, convertido en más verdadero que lo verdadero, caiga bajo el golpe de la simulación total)».

²⁹ Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p.70. «No cabe duda de que el universo privado era alienante, puesto que nos separaba de los demás, pero también recogía el beneficio simbólico de la alienación, que es que la alteridad puede servir para lo peor y para lo mejor. Así la sociedad de consumo fue vivida bajo el signo de la alienación, como sociedad del espectáculo, pero el espectáculo sigue siendo precisamente un espectáculo, nunca es obsceno, la obscenidad comienza cuando ya no hay escena, cuando todo se convierte en una transparencia inexorable».

³⁰ *Ibid.*, p. 197.

³¹ Véase José Antonio Jacobo, *op. cit.*, hh. 20-63.

³² Dentro del orden que establece Jean Baudrillard para la nueva etapa de la sociedad —lo «amoral»—, encontramos una correspondencia en otros ámbitos de lo existente. De tal modo, copartícipe de la «ahumanización», tenemos como subsecuente de las etapas de «representación» (realismo y romanticismo) y de «antirrepresentación» (vanguardia y posvanguardia) a la arrepresentación, en la cual caben perfectamente todos los rubros del historicismo precedente, sólo que bajo la condición de no constituir la obra de arte imagen de ningún referente, o tal vez exclusivamente del espíritu amoral que abarca la nueva segunda naturaleza.

³³ Véase Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, 2ª ed., Madrid, Trotta-Cristiandad, 2001, pp. 378-379. «Ya no basta una simple inspección del discurso según su intención explícita ni una simple interpretación por medio del juego de la pregunta y la respuesta. La deconstrucción heideggeriana debe unirse a la genealogía nietzscheniana, al psicoanálisis freudiano, a la crítica marxista de la ideología, es decir, a las armas de la hermenéutica de la sospecha. Con estas armas, la crítica está preparada para desenmascarar la conjunción *impensada* de la metafísica *disimulada* y de la metáfora *gastada*».

Pero la eficacia de la «metáfora muerta» sólo alcanza su sentido completo cuando se establece la ecuación entre el *desgaste* que afecta la metáfora y el movimiento ascendente constituido por la formación del concepto. El desgaste de la metáfora se disimula en el «relieve» del concepto. J. Derrida traduce felizmente la *Aufhebung* hegeliana por «relieve». Por tanto reavivar la metáfora es desenmascarar el concepto».

que clasificábamos dentro de los rubros aristotélico³⁴ y antiaristotélico³⁵ bajo la constelación de «la poesía».³⁶

El trabajo que se presenta a continuación se fracciona en cuatro apartados amorfos: «¿posmodernismo, posmodernidad?», «La tradición viable», «Ello y sus circunstancias» y «La ahumanización de la lírica».

La primera sección, «¿posmodernismo, posmodernidad?», constituye una contextualización de las circunstancias, trata de ubicar el panorama social que rodea el fenómeno estudiado. Aclara —desde el inicio— cuál es la diferencia en los términos definitorios de los fenómenos, señalando al posmodernismo como la última vanguardia³⁷ e indicando que la posmodernidad es la etapa de la historicidad que emerge, de forma sensible, a partir del mayo francés de 1968. En este primer apartado destaca la parte en que se juzga en forma circular —procurando cada vez ser más profundo— el intercambio de opiniones (no siempre cordial) entre Fredric Jameson y Jean François Lyotard que terminó de gestar la cultura posmoderna en la década de los años ochenta y que continúa en los noventa. Así mismo, el capítulo constituye un intento por llegar a una definición del fenómeno, partiendo de la base de la reciente visión de la filosofía social de izquierda.³⁸

³⁴ Véase *ibid.*, pp. 19-21. «El gran mérito de Aristóteles fue elaborar este vínculo entre el concepto retórico y el concepto lógico de lo verosímil y construir sobre esta relación todo el edificio de la retórica filosófica. (...) El desdoblamiento de la retórica y de la poética nos interesa especialmente, ya que la metáfora, en Aristóteles, pertenece a los dos campos. (...) La *Retórica* (...) adopta pura y simplemente la definición de la metáfora según la *Poética*. Esta definición es bien conocida: «La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía» (*Poética*, 1457 b 6-9)». Debe tenerse en cuenta que uno de los postulados destacados de la *Poética* de Aristóteles radica en que el arte imita a la naturaleza.

³⁵ Véase *ibid.*, p. 13. «Ninguna filosofía procede tampoco de la Poética por vía indirecta, incluso bajo el ropaje de la metáfora «muerta» en la que podría terminar la colisión denunciada por Heidegger entre meta-físico y meta-fórico. El discurso que intenta recuperar la ontología implícita al enunciado metafórico es otro discurso. En este sentido, *fundar* lo que se ha llamado verdad metafórica es también *limitar* el discurso poético. De esta manera, este último queda justificado en el interior de su circunscripción». Véase también Oscar Wilde, *De profundis*, México, Fontamara, 1987, p. 84. Un claro ejemplo de la mutación de la idea aristotélica en la búsqueda del arte moderno nos la proporciona Oscar Wilde, cuando manifiesta en su epístola: «que el arte empieza cuando la imitación acaba».

³⁶ Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, 3ª ed., Madrid, Trotta (Estructuras y procesos, Serie filosofía), 2001, p. 11.

³⁷ Véase Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 240.), 2000, pp. 10, 14 y 25-27.

³⁸ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 9. «El modo más seguro de comprender el concepto de lo posmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente».

«La tradición viable» constituye una muestra en corte longitudinal de la poesía escrita en México durante la Modernidad, partiendo de la taxonomía que realicé en mi tesis de licenciatura³⁹ y que recorre tres rubros primordiales de imitación de técnicas precedentes que se presenta durante los últimos años del siglo XX. Así señalo que del espíritu barroco, neoclásico y vanguardico se desprenden esquemas estructurales de los poemas tales como el neobarroco, el neoclásico y la neovanguardia (manierismo surrealista, posvanguardia, travanguardia) que tienen como punto referencial a un *master* (Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño y Marco Antonio Montes de Oca —respectivamente—) y que en todos ellos se encuentra presente un hálito de Paz. En este capítulo no he traído a la memoria la complejidad de la influencia de los barrocos cubano⁴⁰ y trasplantino (argentino-uruguayo)⁴¹ emparentados con las vanguardias —y que sí abordé en el trabajo de licenciatura— por considerarlos como parte de un rubro menos especificado en los autores de nuestro país que el de la muestra seleccionada, en todo caso cabrían perfectamente al lado de Montes de Oca, dentro de la nueva realización de la vanguardia. Del mismo modo hice caso omiso —en esta parte— de la clasificación que tiende a enfrentar las escuelas «conversacional» y «neobarroca», pues esto atiende a la complejidad sintagmática del discurso exclusivamente y no al manejo de técnicas de construcción del poema, como sucede en mi taxonomía.

Tras haber realizado un trío de recorridos diacrónicos hasta 1990 que se engarzan caprichosamente entre sí, consideré propio realizar un corte sincrónico abarcando siete generaciones en su producción más reciente. «Ello y sus circunstancias» corresponde a la selección de autores que pueden escribir en los próximos años, la sección inicia con los «poetas jóvenes» (nacidos en los años cuarenta), prosigue con los nacidos en los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta que conforman tres grupos sin grupo cuya labor no ha dado los frutos esperados —pese a su empeño en sí alcanzarlos—, de ahí su denominación proveniente de un artículo de José Joaquín Blanco. Del mismo modo aparecen autores de la generación *X* y alguno que otro más joven (perteneciente a la generación *Net*). Si el problema de las generaciones perdidas radicó en la

³⁹ Véase José Antonio Jacobo, *op. cit.*

⁴⁰ Véase François Moulin Civil, «Le Néo-Barroque en Question», *«Baroque, Vous Avez Dit Baroque?»*, en *América*, No. 20, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 25.

⁴¹ Véase Eduardo Milán, *Una cierta mirada, Crónica de Poesía*, México, Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p. 35.

búsqueda de la identidad⁴² (situación que se aclaró hasta después del derribe del muro de Berlín y de la desintegración del bloque soviético),⁴³ la problemática de las más jóvenes generaciones se centra —para los investigadores que no para los integrantes— en la desidentidad,⁴⁴ pero esencialmente en el fin de toda preocupación por buscar el *yo*, lo cual dio paso pleno al mundo del *ello*; de lo lúdico y de la dimensión de la intensidad.⁴⁵ Los contenidos de los poemas últimos reflejan las problemáticas mencionadas incidiendo también, los miembros de las generaciones perdidas, en el ámbito del dominio del subconsciente, abriendo con esto —por enésima vez— de nuevo el paso a la tradición surrealista, sólo que como anuncia Fredric Jameson, «sin el inconsciente».⁴⁶ Así, la crisis de identidad termina transformándose en autocrítica desidentificativa frente a la globalización y el debilitamiento de los estados nacionales, es por eso que ya no importa el *yo* sino el *ello*, habitante de los medios de transmisión de la información.⁴⁷

Luego de haber hojeado lo habiente por su forma y por su fondo y de tener un entorno social establecido es pertinente entrar en el terreno de las discusiones de los metalenguajes. «La ahumanización de la lírica» contiene los entreveres con la metaironía, la metáfora, la metafísica. Esta parte constituye en metatexto el célebre ensayo de José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Siguiendo el criterio orteguiano del par humanizado-deshumanizado,⁴⁸ se plantea lo ahumanizado de acuerdo a la lógica social de Jean Baudrillard,⁴⁹ estableciendo

⁴² Véase a manera de ejemplo de esta preocupación Yoon Bong Seo, «La pregunta por la identidad en el ámbito literario de América Latina: el caso de México», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 23, Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/iden_mex.html, vigente el 20 de septiembre de 2005. «El vigésimo segundo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en París en la sede de la UNESCO, del 13 al 17 de junio de 1983, se consagró al tema de la «Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura».

⁴³ Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 4ª ed., Barcelona, Crítica, 2003, pp. 403-404.

⁴⁴ Julia Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999, p. 41. «El abanico de las «nuevas enfermedades del alma» que los pacientes despliegan ante nosotros en este fin del segundo milenio podría organizarse, a mi entender, en dos categorías: los que han decidido seguir su deseo hasta las últimas consecuencias y padecen por ello, y los que ni siquiera lo han descubierto».

⁴⁵ Véase Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 97-125.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Véase José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, pp. 9-10. «Ya sólo podemos simular la orgía [la Modernidad] y la liberación, fingir que seguimos acelerando en el mismo sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío, porque todas las finalidades de la liberación quedan ya detrás de nosotros y lo que nos persigue y obsesiona es la anticipación de todos los resultados, la disponibilidad de todos los signos, de todas las formas, de todos los deseos. ¿Qué hacer entonces? Es el estado de simulación, aquel en que sólo podemos reestrenar todos los libretos porque ya han sido representados —real o virtualmente—. Es el estado de la utopía realizada, de todas las utopías

equiparaciones y describiendo las variaciones del sistema cultural. El texto manifiesta un especial énfasis en el tratamiento de dos problemas: el problema del poema como objeto⁵⁰ y el de la «metáfora muerta».⁵¹ Constituye así un acercamiento al poema desacralizante y señala los excesos que la concepción del poema como mercancía ha ocasionado, provocando que el arte se torne en artesanía, cuando no en mera producción equiparable a la industrial; pues la poesía, con la pérdida de un para qué, que se contenta con la existencia del qué, se gesta de manera técnica.⁵²

En todo el recorrido se pretende una visión moral que reavive de algún modo la visión humanizada de Hilde Domin,⁵³ que establezca los valores de la comunicación y que evite que el «silencio parcial»⁵⁴ se torne en total. La tesis pretende que se mantenga la ilusión de la existencia del género literario el día de mañana. Se anhela entonces la activación de una escala de valores ético-estéticos que permitan que el poema continúe existiendo para que no se detenga el espectáculo. Confiados en la tesis de Edgar Morin que señala que «el futuro de la poesía está en su fuente misma».⁵⁵ Creo que reavivando la fuente se llegará a una nueva tradición emblemática, en la que el autor no sea sino el que tome la voz para manifestar un ideario general.

realizadas, en el que paradójicamente hay que seguir viviendo como si no lo hubieran sido. Pero ya que lo son, y ya que no podemos mantener la esperanza de realizarlas, sólo nos resta hiperrealizarlas en una simulación indefinida. Vivimos en la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que ahora quedan a nuestras espaldas y que, sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia fatal».

⁵⁰ Véase Jean Baudrillard, *Mots de passe*, París, Pauvert, 2000. Jean Baudrillard, *Contraseñas*, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 281.), 2002, p.13-14.

⁵¹ Véase Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 339.

⁵² Véase Antonio José Trigo, *La sociedad posmoderna*, México, Claves Latinoamericanas-Instituto Politécnico Nacional (Claves de Análisis), 1992, p. 39.

⁵³ Véase Hilde Domin, *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona, Alfa, 1986, p. 24. «El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor para decir (que es el valor para ser uno mismo), valor para designar (que es el valor para designar cabalmente y no falsificar), valor para llamar o invocar (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros)».

⁵⁴ Véase George Steiner, «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio, Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 2ª ed., Barcelona, Gedisa (Biblioteca de bolsillo El mejor ensayo), 2000, p. 77.

⁵⁵ Edgar Morin, «La fuente de la poesía», en *Amor, poesía, sabiduría*, 2ª ed., Santa Fe de Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio (Mesa redonda, 71), 1988, p. 44.

¿POSMODERNISMO, POSMODERNIDAD?

—CONTEXTUALIZACIÓN—

«Globalización y posmodernidad son términos que durante la última década se han convertido en un campo de batalla.

...Con todo, sólo recientemente estos dos conceptos han adquirido carta de ciudadanía, cuando empezaron a ser usados de manera reiterada ya no sólo por los analistas especializados sino también por la prensa y los *mass media*. Desde ese momento pasaron a formar parte de vocabulario con que nuestra época reflexiona sobre sí misma y busca definir su identidad. Pronto harán el tránsito desde el sentido común al lugar común».

José Joaquín Brünner, «Prólogo», en *Globalización cultural y posmodernidad*.

MÁS QUE UN PANORAMA ortodoxo quisiera entrever —en este capítulo— cuál es el *corpus* central del discurso del orden nuevo en que se disuelve el ideario de los últimos doscientos años⁵⁶ y los hilos conductores del reciclamiento que se gesta en este inicio del siglo XXI. Procederé para esto a dar las respectivas vueltas de tuerca a las situaciones⁵⁷ para insinuar una postura que aproxime la realidad y permita producir un discurso mediático, pues si procediera de acuerdo con el orden caería irremediabilmente en un no deseado metarrelato.⁵⁸

Lo que exponga, entonces, se aunará a un instante en la moda,⁵⁹ al momento de la divulgación de los conceptos puestos en la mesa de discusión de la década de los años ochenta⁶⁰ y que finalmente ha entrado en los círculos de estudio de los países latinoamericanos,⁶¹ activado más que por la tecnología y la lucha social, por la globalización de la economía, la transformación en las formas

⁵⁶ Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia*, en *La casa de la presencia, Poesía e Historia, Obras completas*, ed. del autor, t. 1, 2ª ed., México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1994, p. 334.

⁵⁷ Véase Benjamín Morquecho Guerrero, «Existencialismo», en *Asedios a Jericó*, núm. 2, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/Unidad Académica de Letras, junio 2003, p. 5. «Cuando se trata de abordar temas de alguna dificultad no siempre funcionan los métodos directos. No vale ir apresuradamente al grano. Por lo menos si se trata de temas de eso que suele llamarse Humanidades. Ortega y Gasset recomendaba un método que él llamaba de Jericó. Lo describía como darle siete vueltas, con escándalo de trompetería y con fe hebrea en que caería el tema después de la séptima vuelta».

⁵⁸ Véase Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna, Informe sobre el saber*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1990, p. 10.

⁵⁹ Frecuentemente se califica a la posmodernidad de ser una moda; véase José María Mardones, *Posmodernidad y cristianismo, el desafío del fragmento*, Bilbao, Sal Térrea (Presencia Teológica, 50), 1998, p. 9. «Las modas culturales suelen llevar el sello, además de la industria cultural, de la sensibilidad de la época. Este ensayo está escrito bajo la sospecha de que la moda de la posmodernidad alberga algunas de las preocupaciones y afanes de la cultura y sociedad actuales».

⁶⁰ Véase Joseph Picó, «Introducción», en *Modernidad y posmodernidad, op. cit.*, p. 13. «Si la década de los setenta nos deparó la polémica sobre el Positivismo en la confrontación Popper-Adorno, y la de los setenta la de la Teoría Crítica y la Hermenéutica, esta vez encabezadas por Habermas y Gadamer, en los ochenta estamos asistiendo a un nuevo debate teórico en torno a la condición post-moderna o, lo que es lo mismo, a la crítica de la modernidad».

⁶¹ Véase Aldo Ferrer, *De Cristóbal Colón a Internet: América Latina y la globalización*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 546), 2002, p. 9. «En la actualidad, las vísperas del tercer milenio, la región [Latinoamérica] está relativamente más atrasada y es más vulnerable a los acontecimientos internacionales que en cualquier otro momento desde la independencia».

de comunicarse entre las personas, la intervención femenina en la vida productiva y la problemática ecológica.⁶²

Creo conveniente aunarme al discurso que valida cual cierta la afirmación de que el mundo ilustrado se va terminando mediante la nueva barbarie que constituye la intromisión de los folklores en la cultura global.⁶³ Pese a todo, una última batalla es aún librada por la razón valiéndose de la nostalgia por el sistema.⁶⁴ La idea de un nuevo orden todavía no se prestigia del todo⁶⁵ y ante esto la continuación de los sistemas precedentes se cumple fielmente, pero a ultranza; situación que le viene mejor al momento pragmático en el que ha desaparecido el bien,⁶⁶ pero ha quedado una utilidad⁶⁷ ubicada en la nada.⁶⁸

Acta de defunción del mundo moderno

La Modernidad se encierra entre dos griterías de la “chusma”: va de la toma de la Bastilla —cual acto simbólico— a la no menos representativa manifestación del mayo de 68. En la primera la masa creyó ascender al poder, en la segunda cada cual se liberó de la ensoñación.⁶⁹

⁶² Véase Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 2002, p. 2.

⁶³ Véase Albrecht Wellmer, «La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad», en *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 135. Una idea recesiva en torno a la posmodernidad sostiene que la cultura nueva se va construyendo con patrones pluriculturales, mas «lo que Lyotard ha formulado para el plano del pensamiento posmoderno permanece todavía sin formular para el plano de la praxis posmoderna».

⁶⁴ Véase Alain Touraine, *Crítica de la modernidad*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 95. La «nostalgia de la razón objetiva nunca fue tan intensa como en Horkheimer». Y véase también Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, op. cit. p. 53. En los años ochenta «había desaparecido el «júbilo» ante la ruptura inicial de la representación por lo posmoderno; un malestar invencible definía ahora el tono del tiempo. Lo posmoderno era «melancolía»».

⁶⁵ Véase Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, p. 1. «En todo el mundo, la sociedad contemporánea está sometida a un cambio radical que plantea un reto a la modernidad basada en la Ilustración y abre un ámbito en el que las personas *eligen* formas sociales y políticas nuevas e inesperadas. Los debates sociológicos de los noventa han intentado captar y conceptualizar esa reconfiguración».

⁶⁶ Véase Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*.

⁶⁷ Véase Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 16ª ed., México, Siglo veintiuno, 1999.

⁶⁸ Véase Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*.

⁶⁹ Véase Jean-Francois Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos (Colección Ciencia, Serie Filosofía), 1975, p. 26. «La crisis abierta en mayo de 1968 no es una «crisis»: nos

Ya Roman Jakobson entreveía las opciones del «folklore»⁷⁰ cuando se convierte en opción primordial. Tal sucede con la cultura de Occidente. Resulta que la civilización centroeuropea, por obra de la Ilustración primero y de la Revolución Industrial después (con un punto intermedio en la guerra entre ejércitos y el expansionismo colonialista), se convirtió en la opción aniquiladora de otras culturas.⁷¹

Según Max Weber, la modernidad radica en la intelectualización del entorno que conlleva al término del pensamiento religioso. Esto implica la entrada en el proceso de «la historia» con metas y con fines de conocimiento y progreso como fuerzas iluminadoras.⁷² Así, Dios es remplazado por la ciencia; es decir, el mito se transforma en relato⁷³ y éste —en su condición de *episteme*—, en generador de nuevos relatos (metarrelatos).

hace entrar en un nuevo período de la historia. Lo que es puesto en evidencia y violentado por la crítica y la lucha no es únicamente el régimen político, sino el sistema social; y no solamente la propiedad privada del capital, sino la organización completa de la vida, todos los «valores» que las sociedades modernas, sean del Este o del Oeste, utilizan o fabrican, imponen o insinúan, para desarmar el deseo».

⁷⁰ Véase Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, París, Éditions du Seuil, 1973. Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1977, pp. 8-9. «Si ahora pasamos del dominio de la lingüística al del folklore, tropezamos con fenómenos paralelos. La existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado».

⁷¹ Véase Alain Touraine, *op. cit.*, pp. 67-68. «La idea de modernidad [que deviene de una paradójica fusión de idealismo y materialismo] triunfa y no deja que subsista ninguna otra junto a ella. Momento fundamental de nuestra historia en el que nos hemos concebido enteramente en términos históricos.

⁷² Véase *ibid.*, pp. 68 y 95. «La idea de progreso ocupa un lugar medio, central, entre la idea de racionalización y la de desarrollo. La primera idea otorga la primacía al conocimiento, la segunda a la política; el concepto de progreso afirma la identidad entre medidas de desarrollo y triunfo de la razón, anuncia la aplicación de la ciencia a la política y, por consiguiente, identifica una voluntad política con una necesidad histórica. Creer en el progreso significa amar el futuro, a la vez ineluctable y radiante».

«Max Weber define la modernidad por la racionalidad de los medios y la opone a la mira racional de los valores».

⁷³ Véase Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 9. «En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas del juego. Es entonces cuando mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimización, y se le llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar «moderna» a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse».

Dado que el nacimiento de la ciencia parte de la pregunta: «¿de qué está compuesto el universo?» —cuestión solucionada falsamente por Tales de Mileto hacia el año 600 a. C. (concluyó que era de agua)—⁷⁴ entendemos que el razonamiento y su demostración —métodos— no conducen a la verdad, sino a la factibilidad, de modo que lo incierto (principio de incertidumbre) debe ser discernido por la razón, lo cual le convierte en fantasía. De este modo, entrevemos que la realidad está compuesta por explicaciones más o menos felices que nos hacen —de igual manera— más o menos desgraciados, aunque sabios en lo humano.⁷⁵

Así, la Modernidad consolidó la idea del Estado (con su esfera pública y privada) dejando para la vida íntima la superstición (religión) y otros móviles de la persona. No en vano Max Horkheimer considera que la «razón objetiva» degradada en «razón subjetiva» [ocasionó que] la racionalidad [se pusiera] al servicio de las necesidades»,⁷⁶ pues el ser no encuentra cabida en este ámbito, ya que entendemos por sector público al gobierno del Estado y por sector privado a las empresas (personas morales).

Según Alain Touraine el mundo moderno ha vivido tres etapas de crisis: 1) La racionalidad instrumental, 2) la pérdida del sentido de la cultura técnico-industrial y 3) la posmodernidad.⁷⁷

La primera descomposición (s. XIX) —la que trae consigo a la racionalidad instrumental— se gesta por el agotamiento del movimiento de liberación, pues éste, en su exceso, no sólo consiguió la separación de la Iglesia y el Estado, sino

⁷⁴ Véase Isaac Asimov, *Grandes ideas de la ciencia*, Madrid, Alianza (El libro de bolsillo, 956.), 1986, pp. 9,12. La «escuela jónica» de Tales de Mileto parte del principio —básico para la ciencia— de no explicar las cosas mediante el mito (relato) sino a través de procedimientos lógicos (metarrelatos). Isaac Asimov nos narra el surgimiento del pensamiento científico: «¿De qué está compuesto el universo?»

Esa pregunta, tan importante, se la planteó hacia el año 600 A. C. El pensador griego Tales, y dio una solución *falsa*: «Todas las cosas son agua».

La idea, además de incorrecta, tampoco era original del todo. Pero aún así es uno de los enunciados más importantes en la historia de la ciencia, porque sin él —u otro equivalente— no habría ni siquiera lo que hoy entendemos por «ciencia».

⁷⁵ Antonio José Trigo, *op. cit.*, p. 218. «Una vez más, el hambre desordenada de conocimientos es signo de embotamiento vital (intuición de Nietzsche). Esto es, de una vez por todas: *conocimiento no es sabiduría*».

⁷⁶ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁷ Véase *ibid.*, p. 96.

que también cancela, de paso, el mundo de orden y principios de la razón objetiva de los individuos. Con el rompimiento entre las instituciones se facilita la aparición de dictaduras y con la debilidad del sujeto la producción queda al servicio de demandas irracionales y superfluas.⁷⁸

La segunda etapa —la pérdida del sentido de la cultura técnico-instrumental (en torno a las guerras mundiales)— tiene como punto sensible el servilismo del pensar, ya que en ese momento los intelectuales tratan de conservar sus privilegios, por tal razón, los más progresistas propician los cambios anticapitalistas y antiimperialistas y apoyan a los regímenes comunistas. En esta fase se rechaza el razonar objetivo para dar paso a la racionalidad instrumental, aquí inicia la nostalgia por la cultura grecocristiana y su modo de estructurar el pensamiento, pues el placer, el poder y la utilidad sustituyen los valores de la racionalidad.⁷⁹

La etapa posmoderna —la tercera— (a partir de 1968) consiste en la desaparición de los fundamentos metasociales. Parte de la práctica de un fundamentalismo racionalista que ya no considera en ningún aspecto al ser humano (separación de la teoría y la práctica), así se disocia, ahora, el Estado de la sociedad, quedando sólo un panorama de *praxis* utilitaria y funcional.⁸⁰

Mediante estos tres abandonos de la idea original de Las Luces, advertimos cómo la razón se convirtió paulatinamente en «la estupidez»⁸¹ (Baudrillard) al contaminarse con «el espíritu de cálculo»⁸² (la realidad instrumental) para generar «la orgía»⁸³ (la Modernidad).

Con esto entrevemos que el siglo XX reveló como dice Alan Touraine «que la fuerza liberadora de la Modernidad se agota a medida que ésta triunfa»⁸⁴. Finalmente, la carta de defunción del mundo moderno es extendida por el mismo

⁷⁸ Véase *Ibidem*.

⁷⁹ Véase *ibid.*, pp. 96-97.

⁸⁰ Véase *ibid.*, p. 97.

⁸¹ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 14. «La realidad es una perra. ¿Qué tiene de asombroso, por otra parte, ya que ha nacido de la fornicación de la estupidez con el espíritu de cálculo —desecho de la ilusión sagrada entregada a los chacales de la ciencia?».

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 9. «La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos».

⁸⁴ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 93.

Touraine en *Crítica a la Modernidad*, valiéndose de los informes forenses de la escuela de Frankfort.⁸⁵

Historicidad

La sucesión de hechos irá más de la mano con la revista *Playboy*⁸⁶ que con los círculos de la alta cultura; mas al final, la intelectualidad integrará a sus líneas la emancipación, para forjar un hombre nuevo más instrumental y humano que el de las épocas precedentes.⁸⁷

Protohistoria

La culpa original querrán —los norteamericanos— atribuírsela a la anécdota del joven que se acerca a Verlaine y recibe por respuesta la palabra «mierda»,⁸⁸ pero lo innegable y extraño —al menos para mí— es el fervor por la poesía modernista en la América. Así, el modernismo latinoamericano se transformó (con el olvido de los rasgos parnasianos en la métrica, con la anulación de la costumbre simbolista en el empleo de los tropos y con la anulación al espíritu romántico en los contenidos) en esa forma *kitsch* del pastiche, en el estilo americano.

Sin que significase lo que hoy entendemos, hacia 1934, el español Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, emplea por primera vez el término «posmodernismo» para referirse al modo obsoleto de las realizaciones del modernismo.⁸⁹ Unos meses después, el inglés Arnold Toynbee

⁸⁵ Véase *ibid.*, pp. 93-105.

⁸⁶ Véase Perry Anderson, *op. cit.*, p. 23. «Hacia 1969», «Fiedler celebró la aparición de una nueva sensibilidad entre las jóvenes generaciones de América, que eran «dropouts de la historia», mutantes culturales cuyos valores de la indolencia y el pasotismo, de los alucinógenos y los derechos civiles, estaban hallando oportuna opresión de una nueva literatura posmoderna. Como Fiedler explicaría más tarde en *Playboy*, esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna».

⁸⁷ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 10. «Es un mundo más plenamente humano que el antiguo, pero en el que la cultura se ha convertido en una auténtica «segunda naturaleza»».

⁸⁸ Anécdota popular. Véase Perry Anderson, *op. cit.*, p. 9. «Rubén Darío inició en 1890 una tímida corriente que adoptó el nombre de «modernismo»».

⁸⁹ Véase Perry Anderson, *op. cit.*, pp. 10-11.

en *Estudio a la Historia* hablaría de la «*post-modern age*» para definir la época posterior a la guerra franco-prusiana, en la cual las clases burguesas dejaron de tener control sobre el desarrollo de la sociedad.⁹⁰ En torno a 1945, el norteamericano Charles Olson (poeta inserto en la política) inicia una diatriba contra la tradición rescatando a Pound y atacando primordialmente a Eliot, iniciando así la búsqueda de lo no grave y el repudio por la tradición. Poco después, Olson, en su manifiesto de 54, establece: «mi estratagema es suponer que el presente es prólogo y no el pasado»;⁹¹ con esto, confirmaba su idea de un «mundo post» que planteara en su correspondencia con Robert Creeley en 1951.⁹² Leslie Fiedler, hacia 1969, alejado de los contenidos políticos de las manifestaciones, divulgó la existencia de un espíritu del arte de ese instante que mezclaba los géneros, repudiaba la ironía y la solemnidad y reflejaba la vida de los «*dropouts* de la historia»; al unísono —enfocado a la sociología— Amitai Etzioni prevé que, tras la revuelta de 68, resultarán disfuncionales las teorías del orden moderno de Howe y Mills.⁹³

La intromisión formal

La alarma siempre arranca con los opositores, por eso, Irving Howe, en *Mass Society and Postmodernism Fiction* (1959), denuncia como un peligro el paso del modernismo al posmodernismo; sin embargo, ahí todavía no se había acuñado el término como tal (es decir con el significado que hoy le asignamos); fue hasta octubre de 1972 cuando en la revista *boundary 2* de Binghamton adoptó el subtítulo de *Journal of Postmodern Literature and Culture*. En la revista el artículo inicial de David Antin, «Modernidad y Posmodernidad: una aproximación al presente de la poesía americana» encerraba toda la tradición de Olson y el de su grupo de *Black Mountain* y condenaba —nuevamente— el contenido de la poesía moral encabezada por Eliot, en ese instante todavía reinaba la destrucción. La recodificación inicia con el ingeniero egipcio Ihab Hassan —colaborador de

⁹⁰ Véase *ibid.*, pp. 12-13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁹² Véase *ibid.*, pp. 14-21.

⁹³ Véase *ibid.*, pp. 21-24.

boundary 2— quien observó en la alta modernidad la reducción del mínimo expresivo («literatura de silencio») y, con base en este argumento, entreabrió el panorama a las expectativas de las otras artes y al del mundo que la tecnología iba generando, concluyendo —mediante una vía foucoulina— que «el juego de la indeterminación y la inmanencia» había contaminado todo el quehacer humano.⁹⁴ Luego de esto vienen a la escena los arquitectos encabezados por Venturi (*Learning for Las Vegas*, 1972), mismos que “le dan una patada” a los tiempos de Mies y LeCorbusier anulando la ortodoxia del Estilo Internacional.⁹⁵

Ya para ese momento el espíritu de asesinato de la Modernidad había invadido todos los ámbitos y, es aquí, cuando inicia la guerra intelectual fría o “la carrera parejera” entre los dos espíritus fundamentales de la concepción sociológica y filosófica del asunto: Jean-François Lyotard (de espíritu franco) y Frederic Jameson (de educación anglo-sajona).

La condition postmoderne de Lyotard, publicada en 1979 en París, configuró la idea de la posmodernidad como un todo, idea que había expuesto ya en 76, en el simposio organizado por Hassan en Milwaukee, y fue, también, el resultado de los trabajos de exploración social que el gobierno de Canadá asignó al francés, conjuntados a la influencia que el concepto de sociedad posindustrial que Daniel Bell y Alain Touraine habían formulado.⁹⁶

Por su parte, Jameson entraría en escena en 1982; antes su universo era el de primera figura de la crítica literaria de tinte marxista, fundamentada en Lukács, Adorno y Benjamin, entre otros. Jameson abandonaría las vías del realismo y La Modernidad cuando se le pidió que prologara la versión en inglés de *La condición*

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 25-37.

⁹⁵ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, pp. 24-25. «Con todo, es en el ámbito de la arquitectura donde se observan de modo más espectacular las modificaciones de la producción estética, y donde más importantes han sido el surgimiento y la articulación de los problemas teóricos». «Las posturas posmodernas en arquitectura han sido inseparables de una recusación implacable del modernismo arquitectónico, de Frank Lloyd Wright o del llamado «estilo internacional» (Le Corbusier, Mies, etc.). En esta recusación, la crítica y el análisis formales (de la transformación modernista del edificio en una escultura virtual o «pato» monumental, como dice Robert Venturi) se unen a los replanteamientos del urbanismo y de la institución estética». «De este modo, la posmodernidad en arquitectura se presentará lógicamente como una suerte de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*». «Desaparece [así] la antigua frontera (característica modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial».

⁹⁶ Véase Perry Anderson, *op. cit.*, pp. 75-77.

posmoderna, libro que al establecer «la incredulidad en los metarrelatos» se oponía a su más reciente obra, *The Political Unconscious*, en la cual a la *episteme* marxista se le da el denominativo de «el gran relato».⁹⁷ A raíz de esto Jameson escribió *Teoría de la posmodernidad*, libro que señala la nueva «lógica cultural» basándose en la idea del capitalismo tardío de Ernest Mendel y en la noción de simulacro que Baudrillard, desarrolla, ésta última, a partir *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Jameson —ahora ya como posmoderno— pone en tela de juicio en su *Teoría de la posmodernidad* los factores secundarios de los postulados de Lyotard y este último habría de responderle en *La posmodernidad (explicada a los niños)*.⁹⁸

Signos sin significado

Claramente entrevemos que el momento en que las ideas del posmodernismo trascienden a una esfera más amplia (en busca de una totalidad cultural) es el de la aparición de *La condición posmoderna* de Lyotard.

Esta expansión trae consigo una serie de problemas denominativos, por lo que —apartándonos de los significados temporales y originales de los vocablos— debemos entender en este momento que cuando se habla de la «posmodernidad» nos referimos a la corriente filosófica y/o sociológica que plantea la muerte del mundo moderno y el surgimiento de una nueva interacción humana en la que el deseo de la persona instrumental (caprichosa y subjetiva) se antepone al orden racional.⁹⁹

⁹⁷ *Ibid.*, p. 67-77.

⁹⁸ Véase Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, 6ª reimpresión, Barcelona, Gedisa (Hombre y Sociedad, Cla-de-ma.), 1999, pp. 11-13.

⁹⁹ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 64. «La concepción de la posmodernidad que hasta aquí he esbozado es histórica y no meramente estilística. Nunca se insistirá lo suficiente en la diferencia radical entre la perspectiva de que la posmodernidad es un estilo (opcional) entre otros muchos, y aquella otra que intenta concebirla como pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío. De hecho, ambas aproximaciones generan dos maneras muy distintas de conceputar el fenómeno como un todo por un lado, juicios morales (y es indiferente que sean positivos o negativos), y, por otro, un intento auténticamente dialéctico de pensar dentro de la historia nuestro tiempo presente».

Asimismo, cuando se emplea el término «posmodernismo» (aquí es donde existe mayor confusión), éste se refiere, estrictamente, a la última vanguardia (aunque aún sigan apareciendo nuevos pseudo-ismos en Latinoamérica) surgida en los Estados Unidos.¹⁰⁰

Andreas Huyssen se preguntaba si Benjamin no se sentiría con la necesidad de corregir sus postulados del arte ante los resultados de degradación de las vanguardias y su incorporación a los sistemas de cultura estatales y comerciales.¹⁰¹ En esa incertidumbre aparece —en un mundo dominado por la economía y la tecnicidad— la jugada final de las vanguardias, el paradójico «posmodernismo» proveniente del ámbito de la desconfianza en el futuro.

Podemos entender por posmodernismo un conjunto de tendencias aisladas entre las que encontramos manifestaciones como la «poesía lenguaje»,¹⁰² el

¹⁰⁰ Véase Andreas Huyssen, «En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70», en *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 146-147. «Cuando Leslie Fiedler proclamó la «muerte de la literatura de vanguardia» en 1964, lo que realmente estaba atacando era el modernismo, a la vez que personificaba el *ethos* de la vanguardia clásica, el estilo americano. Digo «estilo americano» porque la mayor preocupación de Fiedler no era la de democratizar el «arte culto»; su meta era más bien la de hacer valer la cultura popular y la de combatir la creciente institucionalización del arte culto. Por esta razón, cuando unos pocos años más tarde propuso «cruzar la frontera, cerrar la brecha» (1968) entre la alta cultura y la cultura popular, lo que hacía precisamente era reafirmar el proyecto del vanguardismo clásico de unificar esas esferas culturales que habían sido separadas artificialmente. Por un momento durante los años 60 pareció que el Fénix del vanguardismo había renacido de sus cenizas insinuando un vuelo hacia la nueva frontera de lo posmoderno. ¿O era más bien el *posmodernismo americano* un albatros baudelairiano intentando en vano alzar el vuelo desde la cubierta de la industria cultural?».

¹⁰¹ Véase *ibid.*, p. 141. «Imagínense a Walter Benjamin en Berlín, la ciudad de su infancia, recorriendo la exposición dedicada a la vanguardia internacional *Tendenzen der zwanziger Jahre* presentada en 1977 en la nueva *Nationalgalerie* construida por el arquitecto bauhausiano Mies van der Rohe en los años 60». «O imagínense al teórico de los medios y de la reproducción de imágenes en 1981, ante un aparato de televisión, contemplando la serie de ocho capítulos de Robert Hughes producida por la BBC sobre el arte de vanguardia *The Shock of the New*». «¿Se habría alegrado este destacado crítico y teórico de la estética vanguardista ante el éxito que estaba obteniendo? «¿Habría, tal vez, quedado impresionado por *El impacto de lo nuevo* o habría sentido la necesidad de revisar la teoría del arte «postaurático?»».

¹⁰² Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, pp. 49-50. «Estos informes clínicos arrojan una sorprendente luz sobre lo que ocurre en la textualidad o en el arte esquizofrénico, si bien en el texto cultural el significante aislado ya no es enigmático estado del mundo ni un fragmento incomprensible (y a la vez hipnótico) del lenguaje, sino algo más próximo a una oración que, aislada, se sostiene por sí misma». [...] La «distinción esquizofrénica o *écriture*, cuando se generaliza a estilo cultural, deja de sostener una relación necesaria con el contenido patológico que asociamos con términos de esquizofrenia, y queda disponible para intensidades más gozosas: precisamente, para aquella euforia que, como vimos, desplazaba a los viejos afectos de la angustia y la alienación».

grupo de poetas de *Black Mountain*,¹⁰³ el *performance art*, la *surfiction*, la música experimental, el arte conceptual, los *happenings* y el *pop art*¹⁰⁴ con su antonomasia verbigraciada por el cuadro de la sopa Campbells de Andy Warhol. Huyssen sostenía que este movimiento (junto con todas las reminiscencias de la vanguardia) moriría cuando en agosto de 1981 se inaugurara la gran *PreuBen-Ausstellung*;¹⁰⁵ sin embargo, la falta de un nuevo sistema ha permitido su subsistencia en el mundo de las ideas irradiadas, en la continuidad que reina pragmáticamente y que ha hecho predecir a Lyotard que el futuro de las artes es la evolución de las vanguardias.¹⁰⁶

En cuanto al otro concepto (radicado en un nombre falso, en el ahora del ahora, que la Modernidad era el hoy)¹⁰⁷ se ha dicho que la posmodernidad es una moda pasajera, se ha pensado que conforma un movimiento intermedio mientras llega algo nuevo, se le ha visto como un nuevo *pathos* del mundo moderno; sin embargo, cada día se vislumbra más como la serie de ideas prestigiadas que fundamentan el nuevo orden. La concepción de que es una estética neomarxista, alegórica y afirmativa cada día se entrevé como sinécdoque de una totalidad. Simplemente, como diría Baudrillard, es «el futuro (que) ha llegado».¹⁰⁸ Yo creo que lo que hoy entendemos por «cultura y sociedad posmoderna» es el resultado

¹⁰³ Véase Perry Anderson, *op. cit.*, pp. 17, 21. «El último día de enero de 1949, las tropas comunistas, tras un asedio pacífico, entraron en Pekín». «Olson empezó a componer un poema concebido como respuesta a la obra maestra moderna de Eliot: en sus propias palabras, un *Anti-Wasteland*» «y completó el poema en verano, en Black Mountain». «El poema *The Kingfishers*» «sitúa la revolución china no bajo el signo de lo nuevo sino de lo antiguo»: «*What does not change/ is the will to change* («Lo que no cambia/ es la voluntad de cambiar»)». Luego «Olson, que se tenía por hombre medroso, fue interrogado por el FBI a principios de los años cincuenta acerca de sus relaciones sospechosas durante la guerra. El Black Mountain College, del que fue el último director, cerró en 1954. Durante los años de la reacción, su poesía se hizo más irregular y aforística. El referente de lo posmoderno se derrumbó».

¹⁰⁴ Véase Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁵ Véase *ibid.*, p. 162. «Cuando la gran *PreuBen-Ausstellung* abra sus puertas en Berlín en agosto de 1981, la vanguardia habrá fallecido definitivamente».

¹⁰⁶ Véase Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, pp. 25-32.

¹⁰⁷ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad, Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1991, p. . «Fue durante la Edad Media, cuando la palabra *modernus*, un adjetivo y nombre, se forjó a partir del verbo *modo* (significando «recientemente, ahora mismo»), del mismo modo que *hodiernus* se derivó de *hodie* («hoy»). *Modernus* significa, según el *Thesaurus Linguae Latinae*, «qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus...» Sus principales antónimos eran, tal como los lista el mismo diccionario, *antiquus, vetus, priscus...* (*Thesaurus Linguae Latinae* (Leipzig: Tubner, 1966), vol VIII, p. 1211.)».

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 12.

del análisis de la situación global tras de las guerras mundiales y la discusión de esta indagación en el campo simbólico: la herencia de Nietzsche recodificada por Adorno mediante los modos de esquematizar del marxismo que deja la base para que Lyotard (quien deviene de Wittgenstein y Kant) se enfrente a Jameson (cuyos antecedentes son Habermas y Benjamin) en un encuentro-desencuentro promovido por Ihab Hassan que termina por ser ejemplificado en la práctica diaria por Baudrillard. En fin, que si entendemos el espíritu moderno como una fuerza intelectual que busca ir de «la cosa» a «la cosa misma», será más fácil comprender la fractura que hace que la posmodernidad se constituya en el paso de «la cosa misma» a la misma cosa.

Dimes y diretes

Dicen los enterados que el pensamiento posmoderno deviene directamente de la evolución natural del marxismo. Tal, hasta cierto punto, es verídico si atendemos a los pensadores. Aunque por más que hago por encontrar *El capital* no hallo sino el capitel. En la sociedad posmoderna Marx simplemente ha desaparecido.¹⁰⁹ En su lugar se encuentra el triunfo de Adam Smith, cuya mayor presencia se muestra sensible mediante la globalización. La posmodernidad (que originalmente era el estado de las culturas en las sociedades desarrolladas, por efecto de la política mundial) es la opción dominante que se impone como un nuevo orden bajo la concepción del capitalismo tardío.¹¹⁰

¹⁰⁹ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 219. «Marxismo y posmodernidad: esta combinación suele parecer extraña o paradójica y, en cierto sentido, extremadamente inestable, de tal modo que muchos concluyen respecto a mi propio caso que, al haberme «convertido» en un posmoderno, debo de haber dejado de ser marxista en un sentido relevante (o, en otras palabras, estereotípico).

¹¹⁰ Véase *ibid.*, p. 25. «La tradición marxista se ha resistido con vehemencia a estas teorías, con la notable excepción del economista Ernest Mendel, cuyo libro *El capitalismo tardío* no sólo se propone analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera como una tercera etapa o momento en la evolución del capital), sino también demostrar que, en todo caso, constituye una etapa del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes». Véase también Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, p. 1 «Algunos autores ponen gran énfasis en la apertura del proyecto humano en medio de las nuevas contingencias, complejidades e incertidumbres, sea su término operativo «posmodernidad» (Bauman, Lyotard, Harvey, Harway), «modernidad tardía» (Giddens), «era global» (Albrow) o «modernidad reflexiva» (Beck, Giddens, Lash)».

Lyotard advierte, «filosóficamente», en la introducción de *La condición posmoderna*, la crisis de la filosofía académica como justificadora de la ciencia y decide, en su búsqueda de proponer un orden nuevo, tirar a la basura la tradición: «Simplificando al máximo, se tiene por posmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos».¹¹¹

La contra a este primer velo impuesto al marxismo —como ya dijimos— la da Jameson con un simulacro conservador: «El modo más seguro de comprender el concepto de lo posmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente»¹¹² («Introducción» de la *Teoría de la posmodernidad*).

Ante el caos que da entrada a cualquier idea, para todos los que no alcanzan a comprender y encuentran en cualquier fenómeno un signo de posmodernidad (en especial para Jameson “infante”) Lyotard, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, manifiesta que no todo es parte del proceso: «He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita en favor del surgimiento de una nueva subjetividad. He leído a un crítico de arte que defiende y vende la «transvanguardia» en los mercados de pintura. He leído que, con el nombre de posmodernismo, ciertos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la *Bauhaus*, arrojando el bebé, que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista».¹¹³

Con este alegato entre la Unión Europea y la visión Norteamericana cerramos este viaje inicial por el terror del fin y el comienzo de la cultura nueva de Occidente.

Duda en presente continuo

En lo sucesivo, habremos de considerar que la superproducción constituye el mayor peligro al que se enfrenta hoy la filo-socio-exposición de entreveres. La

¹¹¹ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 10.

¹¹² Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³ Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, p. 11.

fuerza original de la disertación se va perdiendo para ser transformada en un elogio a Platón (en especial al mito de la caverna) y un dudar ante las opciones aristotélicas,¹¹⁴ situación paradójica si advertimos el desprecio por los artistas que tenía Platón, más entendible por el planteamiento de su sociedad pragmática; en tanto que Aristóteles, por su orden discursivo, se enfrenta a la ira que ocasiona hoy cualquier estilo no superficial. ¿Preferiremos, acaso, la charla coloquial o la ortodoxia de las disciplinas que cada día se encuentran más insertas en otras disciplinas?

Terminaré sin representarme,¹¹⁵ con una inconclusión que sólo permite la existencia de más preguntas. Mi último referido —en este apartado— será Jameson con esta definición: «La posmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre».¹¹⁶

¹¹⁴ Véase Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán (Filosofía y Cultura Contemporánea, 11.), 2001, pp. 9-15.

¹¹⁵ Jean-Francois Lyotard, *A partir de Marx y Freud*, p. 9. «Presentarlos será re-presentarlos, ponerlos en representación. Me situaré detrás de ellos, debajo de ellos, y diré: he aquí lo que quieren decir. De esta manera, mi representación dirá lo que quieren decir, y al mismo tiempo, lo que dicen se convierte en nulidad, en ausencia, adquiere forma de ilusión».

¹¹⁶ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 11.

LA TRADICIÓN VIABLE

«¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas «poslingüísticas» y, acaso, de silencio parcial?

...La crítica moderna más viva, la de Georg Lukács, la de Walter Benjamin, la de Edmund Wilson, la de F. R. Leavis, sabe que esto es así. Dentro de su propio estilo de enfoque cada uno de estos críticos ha hecho del juicio literario una crítica sobre la sociedad, una comparación —utópica o empírica— del hecho y la posibilidad dentro de las acciones humanas. Pero incluso sus adquisiciones, y es obvio que mucho de cuanto aparece en las próximas páginas se debe a ellas, empiezan a parecer algo trasnochadas. Procedían de un pacto literario que hoy está en duda».

George Steiner, «Prefacio», en *Lenguaje y Silencio*.

El apagón formal¹¹⁷

EL NUEVO SIGLO amanece con la muerte de la tradición, con el imperativo de no imitar a Octavio Paz y de concluir las vías de los movimientos académicos del neoclásico, las vanguardias y el barroco nacional. Así, el proyecto viable disfrazado de nostalgia que acompaña el último cuarto del siglo XX —mismo que comenzó desde el año de 1990 a mostrar un paulatino deterioro— deja de constituir un «*impasse*»¹¹⁸ para conducirnos necesariamente a la formación inversa del «grado cero» de la escritura, al punto en el cual ya no es factible crear y todo queda reducido a la «mimesis».¹¹⁹

El punto de revelación se ubica en la voz de los «*masters*» referenciales, en cómo empezó a declinar su escritura luego de ese último intento de manifestación del fin de siglo, pues el falseamiento de la realidad hizo aparecer la verdad como ilusión, puesto que el mundo en que se habían desarrollado sus obras no correspondía más a sus referentes y la lectura que había que hacer de ellos debía ahora matizarse con criterios históricos para poder alcanzar la comprensión. La imposibilidad en que el referente siguiera correspondiendo al referido terminó, ya no con la veracidad difunta en ese instante, sino con el último refugio de la nueva crítica, con la objetividad entendida en torno a la verosimilitud.

No fue ese momento el de la destrucción del lenguaje y su reformulación como ansiaba Huidobro, sino el del detonador activado de la Torre de Babel que prosigue en el presente continuo su irradiación terminando con las escasas utopías que encuentra a su paso. Dado esto, el problema de la representación y la

¹¹⁷ Eduardo Milán, *Una cierta mirada*, p. 16. «Se asiste al final de la *Antología [de la poesía hispanoamericana]* de Juan Gustavo Cobo Borda] a una situación de quietismo formal, de *recaída* en formas si no caducas por lo menos ya gastadas por el uso constante a través de la historia de la literatura. Y no basta con asistir al fenómeno y brindar por la pluralidad de las formas. Eso sería caer en el estatismo posmoderno. Tampoco se trataría de una pluralidad, porque la pluralidad obliga al debate y a la discusión. Se trata de un momento de APAGÓN FORMAL, de *impasse* que de continuar significaría el suicidio de la poesía hispanoamericana».

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Véase José Antonio Jacobo Tinoco, *op. cit.*

antirrepresentación se torna irrelevante, pues las visiones modernas «esteticista» y «diletantista» en las que indagaba Pfeiffer,¹²⁰ formal e informal, fija y amorfa “se redujeron a ceniza”.

La nueva poesía no surge porque, como bien sabemos, el mundo es un bastión de imágenes en las que ya no hay nada que ver y esa iconoclasia deja un vacío insuperable, como lo demostró el último intento por recobrar cualquier elemento de la tradición que diera legitimidad al quehacer estético.

Nunca ninguna tesis, ante su antítesis, había producido “nada”. ¿Cómo podíamos haber imaginado al Mallarmé sonetista frente al de «Un golpe de dados» encontrando un cero constante en cada tirada.¹²¹ Y, aunque, volvió a ver lo que veía¹²² —la razón y la razón instrumental, el mensaje con intención y la estructura métrica— no sospechó, que tras el último brote de la vanguardia, quedaría la sinrazón y el asentimiento, la irreferencialidad en su más amplio espectro.

De tal suerte, sabemos que, como dice Baudrillard, «el futuro ha llegado» y si «La pregunta filosófica era: «¿Por qué existe algo en lugar de nada?» Hoy, la auténtica pregunta es: «¿Por qué no existe nada en lugar de algo?»».¹²³

La suerte del poema es la del poeta, uno es el otro: el poema, en este instante, aparece únicamente como seudopoema, como objeto falso que sustituye al verdadero, producto de un arte sin metas que ya no busca vera pues el escenario está dispuesto como un museo de signos muertos,¹²⁴ templo

¹²⁰ Véase Johannes Pfeiffer, *Umgang mit Dichtung, Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*, Leipzig, Felix Meiner, 1936. Johannes Pfeiffer, *La poesía, Hacia la comprensión de lo poético*, 4ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 41.), 1983, p. 11. «El acceso a la poesía se ve siempre amenazado por dos grandes peligros; uno de ellos se llama «diletantismo», el otro «esteticismo». Si el diletantismo destruye la unidad de fondo y forma materializando el fondo, el esteticismo, por el contrario, la destruye formalizando la forma».

¹²¹ Véase Stéphane Mallarmé, «Un tiro de dados», en *Poesía y Poética*, núm. 32, Universidad Iberoamericana, Otoño de 1998, pp. 82-83. «El Número único que no puede/ ser otro/ Espíritu/ para arrojarlo/ a la tempestad».

¹²² Véase Eduardo Milán, «*La aridez de esos páramos, este*», en *Errar*, México, El tucán de Virginia, 1991, p. 24. «...Mallarmé:/ dónde está tu victoria. El viento choca con la pared/ del silencio y volverás a ver lo que veías...».

¹²³ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 12.

¹²⁴ Véase Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, 5ª ed., México, Premià (La Nave de los Locos), 1987, p. 35. «Roma [cuando aún se la desconoce] hunde» «en una tristeza abrumadora que viene del aliento de museo insulso». «Todas (las) cosas son vestigios que yacen por azar, que pertenecen a otro tiempo».

arqueológico y no sagrario de culto. Es por eso que las imágenes aparecen ahora como ilusión, pues no debemos preguntarnos si el arte muere, sino debajo de qué signo que la misma estética formuló ha desaparecido.

El acriticismo formal que propició la pluralidad de voces —la hiperrealización que hizo de la poesía un mayor relato— fue el mismo factor que condujo a la no presentación. La dispersión sólo mostró —de acuerdo con la posición expuesta por Tomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*— que había desaparecido la escuela prestigiada y que ninguna subescuela había conseguido tomar su lugar y constituirse en guía y en nuevo referente de prestigio.

Ante este panorama, luego del fracaso en la elección ecléctica de la tradición, la escritura de poemas se encuentra de nuevo ante la necesidad de revisar —sólo que sin imitar— la tradición viable, recuperando técnicas, constatando la historicidad y sus circunstancias y proponiendo contra lo cuerdo y la locura que en la modernidad se pudieren hallar; que ahora sí, el punto en que morimos es la nada y es la nada el punto en que nacemos.¹²⁵

Una débil nostalgia

Como hemos dicho, la revisión de la historicidad nos obliga a hacer un nuevo recuento de la tradición y, aunque el último cuarto del siglo XX exploró con ahínco en ella, el hecho de estar sumida en ésta como recurso de subsistencia, ante la cada día menos fuerte gestación de nuevas alternativas, nos impide tomar sus resultantes prácticas como solución del problema; es decir, como objetos que pueden establecer una poesía original.

En este rubro de ideas, se sabe que no hay retorno al universo de los valores modernos y que la lírica nueva —cada día más dependiente de la técnica— requiere de patrones estructurales para continuar elaborándose, aunque

¹²⁵ Véase Manuel Acuña, «Ante un cadáver», en Salvador Elizondo, *Museo poético, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Textos Universitarios), 1974, p. 51. «que ni es la nada el punto en que nacemos,/ ni el punto en que morimos es la nada».

esto exponga al objeto de la materia a la confusión agravada de si constituye una versificación o alcanza el grado de poema.

Por otra parte, la duda despejada de lo planteado hace una década sobre el devenir del género nos va alejando de las tentativas de destrucción para reforzar las de reconstrucción. De modo que entre la desrealización y la hiperrealización planteadas hemos visto el exceso de lo verdadero al punto que entendemos el mundo forjado por el hombre como más verdadero aún.

La alternativa de ir a la protoliteratura para alcanzar la originalidad (la desrealización) no tuvo frutos; quedó en mera posibilidad de reformulación opuesta al pragmatismo que ha propiciado el que se aproveche amoralmente toda herramienta. En cambio la ruta arqueológica que ha desenterrado el ayer formal de manera acrítica ha producido muchos productos, ya sean los manufacturados desde las propuestas de la reproducción sin límite de la imagería sin sentido hasta el extremo en el cual se le llama «al pan pan y al vino vino», aunque ya sin que una hogaza sea de verdadero trigo y el mosto de auténtica vid, dado que —entre otras cosas— los referidos se encuentran extraviados. En conclusión: el pecado de guardar vinos tiernos en odres reciclados se ha preferido sobre el de emplear madera verde para añejar estos mismos licores.

Ante esto el retorno constituye un paradójico entorno de atradición. Entendemos que la tradición global es el esplendor de la razón con su inicio instrumental con «Las luces» y la posterior búsqueda realista y clásica que originara las antologías del *Parnaso Contemporáneo*, la antitradición —inserta en el mismo esquema de progreso— el *Sturm und Drang* alemán primordialmente y la vanguardia en el siglo XX. Tradición y antitradición (movimientos apolíneos y dionisiacos, denominaría Guillermo Díaz Plaja) constituyen la Modernidad. Tanto la representación como la antirrepresentación forman para el hombre del siglo XX un antecedente, y establecen el pasado formal de la alta cultura internacional a imitar.

A este par de rubros habrá de añadirseles el fenómeno local del quehacer prestigiado, el Barroco; así como también la realización desprestigiada inserta en la acusación de cursilería popular: el romanticismo mexicano. Ambas opciones

nacionalistas subsisten en un presente continuo, el eco de Quevedo y Góngora vale para la creación de competencia, el anhelo surgente de la gira de Zorrilla por México es considerado en los círculos intelectuales sólo si va acompañado de un leve asomo de Andrés Bello.

Dado lo anterior, la tradición en la escritura de poemas líricos a considerar en la alta literatura se desarrolla en tres vertientes: continuación del Barroco, del Neoclasicismo y de la Vanguardia.

Estas tres tendencias que se presentaron en forma real durante el último cuarto del siglo XX constituyen el punto de nostalgia del cual paulatinamente debe alejarse la escritura de poemas, pues como se ve rescataron por medio de la sujeción y el capricho lo que fueron hallando azarinamente en el baúl de lo precedente. Con lo cual, el punto último en la referencia de lo que encontramos en la poesía mexicana es la ubicación en el plano cartesiano del agolpamiento y aglutinación de la técnica desarrollada en los últimos cuatrocientos años, tecnología que como la del mundo industrial depende y pende del fuego y de la rueda, por lo que no podemos dejar fuera del panorama de lo resurgente y simulado la presencia del Ramayana o de Safo.

Mas este quehacer no sólo deviene de lo antiguo, en él, ya no la idea de Marinetti, sino la intromisión omniconstante de la tecnología de tipo biológico (ordenadores, genéticos y químicos) marca un rumbo natural y revelador de la actualidad; por ejemplo: la discusión de los años ochenta sobre el empleo de la computadora personal para viabilizar la escritura ha desembocado en un estado de hilaridad ante la duda, pues el hombre tecnologizado actúa en forma espontánea e irreflexiva, haciendo uso del objeto para alcanzar el bienestar o el avance.

Por lo anterior, entendemos el por qué del uso de lo habiente en forma no necesariamente ecléctica sino pragmática, estado de emotividad que no favorece la nostalgia y sí la praxis indiscriminada.

La posibilidad de entrever tres formas del quehacer poético en el último cuarto del siglo XX corresponde a una taxonomía de preferencias técnicas. El empleo de recursos es lo que define la preferencia, pues el contenido profundo se

encuentra desfasado. Los resultados, como se advertirá a continuación, radican en el deber ser planteado por las corrientes de antaño y no en el ser de aquellas.

La planicie desierta¹²⁶

Llano el estilo, parco el decir, informado y “con medida”, con mesura que se aproxima a la pobreza y, por supuesto, razonable; el nuevo neoclásico proviene de “El burro que tocó la flauta por casualidad”. La tradición neoclásica en México resulta de tres procedimientos relacionados con la métrica: 1) la purificación (depuración) del soneto, 2) la aplicación de los metros latinos y 3) la adecuación de la métrica menor basada en el manejo del heptasílabo. Así también su origen yace en el uso de la lengua empleada de manera “sencilla”, casi diría, de *La gramática* de Andrés Bello implementada a ultranza; de un deseo teórico de que exista el menor número posible de tropos.

De Riva Palacio a Asiain

El punto luminoso de la Ilustración mexicana lo constituye Vicente Riva Palacio (1832-1896); él establece con el soneto «Al viento», la línea de lenguaje sencillo y marca en forma clara la diferencia entre la usanza barroca y la nueva (en su momento) manera de escribir de las guerras de Independencia y liberal.

En 1990, Aurelio Asiain (jefe de redacción de la revista *Vuelta*, considerado por Octavio Paz “el único poeta joven del México” de final del siglo XX), imitador de la técnica rivapalaciana, publica el poema «El viento». Con éste y otros textos (por ejemplo: «El alma»), Asiain intenta replantear la técnica ilustrada para

¹²⁶ Eduardo Milán, *Una cierta mirada*, p. 14. «Por su parte, los maestros herederos de la vanguardia (como Octavio Paz o Lezama Lima) producen una devoración de alta temperatura antropofágica de las vanguardias que en cierta forma la niegan y cierran el círculo liberador iniciado por Darío. Después de Octavio Paz o de Lezama el círculo está cerrado: el círculo de la continuidad, el de la tradición. Empieza la planicie desierta».

establecer una escritura en desfase (pues imita con menor calidad de lenguaje) del neoclásico del México independiente.

Compararemos a continuación los sonetos de los autores mencionados con el fin de advertir la retoma de la tradición, la extrapolación con sus consecuencias de atemporalidad formal y la decadencia de los valores de autenticidad y primicia.

Vicente Riva Palacio

«Al viento»¹²⁷

Cuando era <u>niño</u> , <u>con pavor</u> te <u>oía</u> en las <u>puertas gemir</u> de mi <u>apuesto</u> ; <u>doloroso</u> , <u>tristísimo</u> <u>lamento</u> de misteriosos <u>seres</u> <u>te creía</u> .	e,f	A	v. 1ª per. sing.	129	Copretérito de Indicativo	sáfico ¹³⁰	4,8,10
		B	s. m. sing			yámbico	3,6,10
	f,e	B	s. m. sing			yámbico	3,6,10
	e,g	A	v. 1ª per. sing.		Copretérito de Indicativo	yámbico	4,6,10
Cuando era <u>joven</u> , <u>tu rumor</u> <u>decía</u> <u>frases</u> que <u>adivinó</u> mi <u>pensamiento</u> y <u>cruzando después</u> el <u>campamento</u> , "Patria", tu ronca <u>voz</u> me <u>repetía</u> .	f	A	v. 3ª per. sing.		Copretérito de Indicativo	sáfico	4,8,10
	f	B	s. m. sing			yámbico	1,6,10
	g,e	B	s. m. sing			yámbico	3,6,10
	h,f	A	v. 3ª per. sing.		Copretérito de Indicativo	yámbico	1,6,10
Hoy te <u>siento azotando</u> , en las <u>oscuras</u> noches, de <u>mi prisión</u> las <u>fuertes rejas</u> ; pero hanme <u>dicho ya</u> mis <u>desventuras</u> ,	i	C	adj. f. sing.			yámbico	3,6,10
	f	D	s. f. sing.			yámbico	4,6,10
	h	C	s. f. sing.			yámbico	4,6,10
que eres <u>viento</u> , no <u>más</u> , cuando te <u>quejas</u> , eres <u>viento</u> si <u>ruges</u> o <u>murmuras</u> , viento si <u>llegas</u> , <u>viento si</u> te <u>alejás</u> . ¹²⁸	i	D	v. 2ª per. sing.		Presente de Indicativo	yámbico	3,6,10
		C	v. 2ª per. sing.		Presente de Indicativo	yámbico	3,6,10
		D	v. 2ª per. sing.		Presente de Indicativo	yámbico	4,6,10
					Rimas asonantes		
					Rima consonántica		
					Categoría gramatical		
					Tiempo y modo		
					Acentuación		
					Ritmo		

¹²⁷ Vicente Riva Palacio, «Al viento», en *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), 1976, p. 1.

¹²⁸ Se presenta el poema sin varios casos de hipérbaton para destacar el caso, aparecen en cursiva los casos de adjetivación y se añaden las palabras omitidas: «Cuando [yo] era niño, [yo] te oía con pavor gemir en las puertas de mi aposento [y yo] te creía [un] *lamento doloroso y tristísimo* de *seres misteriosos*.

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

Hoy, te siento azotando las *rejas fuertes* de mi prisión en las *noches oscuras*, pero ya mis desventuras me han dicho que no más eres viento cuando [tú] te quejas, [que] eres viento si ruges o murmuras, [que tú eres] viento si llegas, [que tú eres] viento si te alejas».

¹²⁹ Abreviaturas: adj.: adjetivo; adv.: adverbio; f.: femenino; m.: masculino; p.: persona; pers. personal; plu.: plural; pos.: posesivo; pr.: pronombre; s.: sustantivo; sing.: singular; v.: verbo.

¹³⁰ Los versos uno, cuatro, cinco, diez y catorce pueden ser sáficos o yámbicos por igual.

Aurelio Asiain

«El viento»¹³¹

El <u>viento</u> ligerísimo, ese <u>viento</u>	A	s. m. sing.		yámbico	2,6,10
que es viento <u>apenas</u> <u>por</u> coquetería	B	s. f. sing.		yámbico	4,6,10
mueve una <u>h</u> oja y <u>d</u> ice no quería,	B	v. 1ª per. sing.	Copretérito de Indicativo	yámbico ¹³³	4,6,10
cambia sus <u>l</u> etras <u>o</u> dice lo <u>s</u> iento,	A	v. 1ª per. sing.	Presente de Indicativo	Gaita gallega ¹³⁴	4,7,10
como si <u>no</u> supiera que así <u>m</u> iento	A	v. 1ª per. sing.	Presente de Indicativo	yámbico	4,6,10
lo que unas <u>l</u> íneas <u>a</u> ntes te <u>d</u> ecía:	B	v. 1ª per. sing.	Copretérito de Indicativo	yámbico	4,6,10
que es viento <u>apenas</u> <u>por</u> coquetería	B	s. f. sing.		yámbico	4,6,10
el viento <u>a</u> leve <u>d</u> el <u>d</u> esasimiento.	A	s. m. sing.		yámbico	4,6,10
Su <u>p</u> aso ligerísimo, ese <u>p</u> aso	C	s. m. sing.		yámbico	2,6,10
que <u>s</u> iempre <u>r</u> ecomienza en otra <u>p</u> arte	D	s. f. sing.		yámbico	2,6,10
el <u>a</u> ire del <u>p</u> incipio, viene al <u>c</u> aso	C	s. m. sing.		yámbico	2,6,10
feliz, sin que lo <u>l</u> lame, y sin más <u>a</u> rte	D	s. m. sing.		yámbico	2,6,10
lo <u>j</u> unta <u>t</u> odo <u>p</u> orque <u>v</u> enga al <u>p</u> aso,	C	s. m. sing.		yámbico	4,6,10
lo ordena <u>t</u> odo <u>p</u> ara <u>e</u> namorarte. ¹³²	D	v. + pron. pers.	Infinitivo	yámbico	4,6,10

↑ Rimas asonantes ↑ Rima consonántica ↑ Categoría gramatical ↑ Tiempo y modo ↑ Acentuación ↑ Ritmo

La jerarquía como poeta de Vicente Riva Palacio es producto del poema transcrito, el cual posee originalidad sin par, pues quizá no se registra en la literatura en lengua hispana un poema previo que aborde la temática de la vida valiéndose de la convivencia con el viento. Es, entonces, «Al Viento» el poema antonomástico del neoclasicismo mexicano y, aunque continúa con una tradición de escritura de

¹³¹ Aurelio Asiain, «El viento», en *Anuario de Poesía 1990*, México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1991, p. 283.

¹³² Se presenta el poema sin hipébaton para mostrar que éste es mínimo, aparecen en cursiva los casos de adjetivación y se añaden las palabras omitidas: «El *viento ligerísimo*, ese viento que es apenas viento por coquetería, [ese viento] mueve una hoja y dice: “no quería”, [ese viento] cambia sus letras y dice lo siento; como si [yo] no supiera que miento así [en] lo que unas líneas antes te decía: que [el viento] es viento apenas por coquetería, el viento aleve del desasimiento. Su *paso ligerísimo*, ese paso que recomienza en otra parte siempre -el aire del principio viene feliz al caso sin que [yo] lo llame- y, sin más arte, lo junta todo porque venga al paso, lo ordena todo para enamorate».

¹³³ Los versos tres, cinco, seis, diez, once, doce y trece pueden ser sáficos o yámbicos por igual.

¹³⁴ Este verso puede tener una acentuación forzada en yámbico; constituye un error métrico que repercute en el aspecto fónico.

sonetos, muestra un rompimiento con el Barroco. Tal fractura se da en principio en el lenguaje casi llano que rehuye al empleo de metáforas que no sean de sustitución de palabras y designa las cosas por su nombre.

El poema muestra, en especial, cuatro rasgos barrocos recesivos: una circunlocución generalizada, la presencia frecuente de casos de adjetivación, casos de reduplicación y la emblematización del concepto «viento». Estos rasgos son producto de la convivencia, ya que en los tiempos de Riva Palacio coexistían sin conflicto estético en los círculos intelectuales neoclasicistas y barrocos.

La circunlocución se puede atribuir a las necesidades estructurales relacionadas con el cumplimiento de rimas y acentos. Los cinco casos de adjetivación (uno de ellos doble), emparentan al poema con Luis de Sandoval Zapata, en cuyos sonetos se encuentra un promedio mayor de casos de adjetivación que en Riva Palacio. El juego de reduplicación –Anáfora simplificada que no repite «que no más eres viento cuando [tú]» sino que va erosionándose al inicio y adjuntando elementos al final: «que eres viento», «eres viento si», «viento si» y «viento si»- parece provenir de una necesidad fónica y de establecer la sensación táctil del viento y, en consecuencia, de la presencia de la vida.

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

*Cíclope antes de vidrio, en mejor suerte
se hizo Argos de cristal para mirarte.*¹³⁵

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

¹³⁵ Joaquín Velásquez de Cárdenas y León, «Ojos son los espejos...», en *Museo poético*, p. 49.

Las líneas de Asiain

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

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

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

Factores técnicos

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

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

Asiain emplea finales de verso en dos categorías gramaticales: en los tercetos usa sustantivos (*paso*, *parte*, *caso*, *arte* y —nuevamente— *paso*), excepto

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

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

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

Asiain juega con la palabra «viento» desde el inicio, situación que nos revela cierta búsqueda barroca recesiva, en tanto que Riva Palacio usa el término al final del poema, una única vez, para recalcar que a él se ha referido, situación que torna muy inmediato al poema del siglo XX en comparación con el del XIX.

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

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

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

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

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

La métrica latina

Junto a la tradición isosilábica, aparece la idea de Rubén Bonifaz Nuño de llevar al laboratorio de los métodos romanos los intentos formales. Su búsqueda proviene de la experimentación de Rubén Darío en uso de los pies grecolatinos, pero se manifiesta al revés de lo sucedido con el modernista; en tanto que Darío abandona

esa experimentación para retornar al verso isosilábico común, el mexicano va a la inversa. Bonifaz Nuño, sin lugar a dudas, es uno de los últimos autores de la cultura moderna. Sin exageración, él es el bastión formal en el cual se cimienta —en cuanto a la métrica— la escuela que podemos denominar Neoclasicista que funciona con autores independientes entre sí a principios de los años noventa.

Ejemplificaremos la elaboración de su propia técnica métrica —aporte de madurez— entreviendo un poema de *Albur de amor*:

Rubén Bonifaz Nuño

«1»¹³⁶

Que el amor <u>s</u> ea con <u>no</u> sotros,		pr. per. 1a. p. plu.	eneasílabo	4,8
<u>err</u> antes en <u>c</u> írculos <u>per</u> petuos		adj. m. plu.	decasílabo	2,5,9
donde <u>to</u> do <u>emp</u> ieza en cada <u>p</u> unto.		s. m. sing.	decasílabo	3,5,9
Todo <u>tr</u> abajo es nuevo <u>ah</u> ora;		adv. tiempo	eneasílabo	4,8
es nueva <u>ah</u> ora tu <u>pal</u> abra	a	s. f. sing.	eneasílabo	4,8
en <u>ca</u> da <u>oc</u> asión que me <u>des</u> igna.		v. + tr. per. Presente de Indicativo	decasílabo	2,5,9
Vértigo <u>in</u> móvil de la <u>ru</u> eda,	b	s. f. sing.	eneasílabo	4,8
estable <u>to</u> rre de la <u>fl</u> ama,	a	s. f. sing.	eneasílabo	4,8
quietud <u>pac</u> iente de la <u>ll</u> uvia.	c	s. f. sing.	eneasílabo	4,8
De tan <u>ro</u> jas, <u>br</u> illan y <u>azu</u> lean	b	v. + tr. per. plu. Presente de Indicativo	decasílabo	3,5,9
las viejas <u>lumb</u> res de mis <u>hues</u> os.		s. m. plu.	eneasílabo	4,8
Y <u>to</u> do <u>tr</u> anscurre hacia sus <u>caus</u> as.	c	s. f. plu.	decasílabo	2,5,9

Rimas asonantes Rima consonántica Categoría gramatical Tiempo y modo Métrica Ritmo

Este poema —como un buen número de los escritos por Bonifaz Nuño— manifiesta rasgos de distintas tradiciones que se entremezclan, aquí encontramos primordialmente el imaginario católico como recesivo y la tradición hermética como dominante. Así, con reminiscencia bíblica y propia del ritual católico, el poema inicia con un tipo de saludo judío empleado por Jesucristo, dice: «Que el amor sea con nosotros», lo cual crea una atmósfera mágica grata, pero en seguida cae en la conciencia al modo de Ouroboros, de un ciclo que se repite y que no avanza.

¹³⁶ Rubén Bonifaz Nuño, «1», «Que el amor sea con nosotros», en *Albur de amor*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 119.), 1987, p. 7.

Luego surge el deseo de renovación y su logro —estado de Rubedo, plenitud— que se conseguirá en la voz enunciativa al final, como lo evidencia el color rojo de su ser.

El texto —de amor correspondido— tras de manifestar una metáfora a nivel de sintagma del concepto de destierro hace surgir la esperanza por una antítesis («errantes en círculos perpetuos/ donde todo empieza en cada punto», ilusión que se magnifica con un encuentro dialogante, en donde ambas partes se generan por medio de lo que dicen, en donde la metonimia andar en «círculos» cambia de factor negativo a positivo por el catalizador del lenguaje), con el renacer del sujeto de la voz del poema por medio de la palabra (signo de génesis) dicha con amor: «tu palabra/ en cada ocasión que me designa».

Los dos tercetos últimos se plantean como una breve letanía —metáforas circunlocutorias, que en este caso se refieren al sujeto de la voz enunciativa— que paralizan («inmóvil») para bien («estable», adjetivo en sentido positivo) un signo de movimiento («la rueda»), que por sujeción se va transformando en una par de signos («fuego» y «lluvia») que terminan por ser designados por sinécdoques de ellos («rojas, brillan» y «azulean», respectivamente) y que permiten concluir con la transformación de todos los elementos enumerados en la sinécdoque de «mis huesos», con lo que sucede lo regular en los poemas amorosos, que éstos terminan por constituirse en un autorretrato; lo cual se confirma en el final transformante del dicho referente al estado posterior del desbordamiento un río: «el agua retorna a sus cauces»; sólo que aquí el río se ha transformado en la persona voz: «todo transcurre hacia [mis] causas», donde existe una sustitución metafórica ocurrencia quizá de la semejanza de sonidos.

Independientemente de la exactitud de los tercetos, su integridad y complejidad de mensajes, su uso de metáforas simples y el último levantamiento de las palabras como objetos con significado y posibilidad simbólica (cualidades barrocas). Dejando a un lado las consideraciones de referencia aún viva, habremos de señalar el aspecto fundamental de la experimentación en la estructura del poema y otros pertenecientes a este libro. Para un ojo semieducado, la combinación de versos eneasílabos (con acento tradicional en

cuarta y octava sílabas) y decasílabos (con acentos fijos —x, 5ª y 9ª sílabas— aunque no apegados a ninguna acentuación de la tradición) constituye un error, ya que la única opción factible radicaría en el empleo de decasílabos de hemistiquios iguales. No obstante, aquí es donde el espíritu de experimentación del poeta arroja su primera innovación: luego del acento central (cuarta sílaba en los eneasílabos y quinta en los decasílabos) los pies son idénticos. Se trata de la unión de un dáctilo (—uu) en primer término y un anfíbaco (u—u) enseguida. Así, encontramos un sonido largo (de dos moras), dos breves, luego un breve más, un largo y un último breve.

A continuación se evidencia:

Eneasílabo:

 / _ _ _ / _

Vértigo inmóvil de la rueda,

Decasílabo:

 / _ _ _ / _

De tan rojas, brillan y azulean

Previo a esto, Bonifaz Nuño perteneció por completo a los que emplearon la métrica isosilábica, más preocupado por el contenido que por la innovación estructural. El libro que mejor, “viene al caso” en este rubro es *Fuego de pobres* (1961); en donde la intención estética se manifiesta en la búsqueda de imágenes y en la elaboración de signos cercanos al barroco, aunque lejanos por el tono y la selección del lenguaje:

Hoja al aire, indefensa, detenida
 apenas, única en el árbol
 enrojecido y respirante;
 ojo sobresaltado, abierto, lúcido:
 en el temor mi corazón. Asfixia,
 duermevela con fantasma inminente.¹³⁷

11	yámbico	3,6,10
9	tradicional	4,9
9	tradicional	4,9
11	yámbico	1,6,10
11	Sáfico	4,8,10
11	Libre	3,7,10

↑ ↑ ↑
 Número de Métrica Ritmo
 sílabas

¹³⁷ Rubén Bonifaz Nuño, *Antología personal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco (“La luna en la escalera”), 1983, p. 73.

Entre los versos uno y dos se evidencia un rasgo característico de la escritura de Bonifaz Nuño, el empleo del encabalgamiento. El caso es el siguiente: «detenida/ apenas». Evidencia de la frecuencia en el empleo del recurso a lo largo de su obra será la siguiente enumeración de casos en otros poemas, organizado cronológicamente: «la carrera, el viento. De pronto llega/ un instante mudo»,¹³⁸ «Y fue la tristeza. Y era el deseo/ por sí mismo más que el amor, y mucho/ más que el sueño, y más que las palabras»,¹³⁹ «...que podamos/ salir de esta ausencia que nos desarma»,¹⁴⁰ «Inmóvil/ junto a tu cuerpo de muchacha dulce»,¹⁴¹ «...cuando licua/ éste la rama y reproduce», «Noche mortal y combatiente, niebla/ de muro a muro adverso»,¹⁴² «...La marea/ terrestre sus ramos extranjeros/ te viste...»¹⁴³ y «...el lirio/ entre espinas lucientes, imanta/ terrenales huertos...»¹⁴⁴.

En este fragmento de poema se advierte la alegoría establecida con la «hoja»; el discurso contiene una contradicción ya que la muestra en la metáfora catacrética «al aire» y un verso después unida a la rama «única en el árbol». La «hoja» funciona también como signo de lo frágil y lo expuesto al riesgo; es sustituida en los últimos tres versos por la metonimia tradicional del «corazón», el cual queda calificado de esta forma y en predisposición de ser metafóricamente asfixiado, para permitir la aparición del temor mostrado por la metáfora «duermevela con fantasma inminente».

Los versos dos y tres contrastan del resto de los empleados en el sexteto (endecasílabos) por ser de nueve sílabas. Esta característica es importantísima, pues constituye uno de los experimentos, la alternancia de versificaciones del bordón de la seguidilla, de la silva y de los versos de nueve. En este caso la estructura oscila en los dos últimos rubros. La existencia de un endecasílabo no blanco (sin acentuación apegada a la tradición) sólo es atribuible a un error.

Existe la creencia de que la poesía de Rubén Bonifaz Nuño es poco conocida, así lo manifiesta Alfredo Rosas:

¹³⁸ *Ibid.*, p.p. 17.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴² *Ibid.*, p.91.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

La flama en el espejo (1971) ha recibido poca atención. *Albur de amor* (1987) dio lugar a abundantes reseñas que coincidieron en lo mismo: recuerda y remite a los libros de juventud del poeta. *As de oros* (1981), *El corazón de espiral* (1983), *Del templo de su cuerpo* (1992) y *Trovas de mar unido* (1994) han pasado desapercibidos.¹⁴⁵

Resulta conveniente señalar, que ajeno a esta constante cierta, el sonetario *Pulsera para Lucía Méndez* (1989) —el libro proscrito por la crítica por su *screen* pleno— es un *best seller*. Y que la consideración temática de la crítica para *Albur de amor* no permitió el percatarse de la nueva técnica métrica aún no asimilada por los poetas del siglo XXI. *Pulsera para Lucía Méndez* y *Albur de amor* son los libros más conocidos de Bonifaz Nuño y en consecuencia los que han sido modelo para la forma de escribir de las nuevas generaciones. El primero influyó para la revaloración de la escritura de sonetos en los años noventa y el segundo en la reformulación de los discursos poéticos.

Por el momento, las métricas con base grecolatina diseñadas por Bonifaz Nuño no son empleadas por los nuevos escritores, porque son en extremo complejas; en vez de ellas algunos prefieren —por lo pronto— jugar en el anecdotario de *Pulsera para Lucía Méndez*, pues es más favorable dentro del mundo de sentimientos transformados en «intensidades» que plantea Lyotard. Mediante esta vía, la influencia de Bonifaz Nuño proviene de la estructuración y el manejo de los sonetos amorosos que publicó entre 1947 y 1952; de los cuales sólo citaré un cuarteto, seleccionado por emplear un sinónimo del sustantivo viento:

Mi amor, el *aire*, octubre, la ceguera
de tus ojos. Es tarde. No lo viste,
no lo conoces; piensa que no existe,
y mi amor está en sombras y te espera.¹⁴⁶

En el fragmento no se advierte ningún cambio en el orden de las palabras, del mismo modo, las palabras parecen pertenecer a los vocablos más frecuentes de las «constelaciones lexicales» o «centros de interés» de la «disponibilidad

¹⁴⁵ Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, h. 2.

¹⁴⁶ Rubén Bonifaz Nuño, *Antología personal*, p. 134.

léxica»¹⁴⁷, el discurso parece un diálogo personal con un alto grado de confianza, pues se dirige a alguien en segunda persona (“de tú”); es decir, el texto pertenece desde el punto de vista del manejo del discurso a la poesía conversacional. Y desde la perspectiva de la clasificación empleada aquí, ya que le llama «al pan pan y al vino vino» y se ajusta a moldes de versificación tradicionales al neoclasicismo del siglo XX.

Parte de la pertenencia a esta última opción radica en que la presencia de signos recurre a un imaginario ya establecido; así «amor», «aire», «octubre» y «tarde» operan como signos a compararse con la metáfora de «la ceguera», la que a su vez, mediante la enumeración adquiere valor de metonimia.

Los recursos primordiales de la poesía de Bonifaz —de acuerdo con Alfredo Rosas— son el encabalgamiento, la métrica, los acentos rítmicos (señala que eneasílabos y endecasílabos se encuentra acentuados en la quinta sílaba, por ejemplo), y las aliteraciones. Todos estos elementos influyen para evolucionar de la versificación simple a una melodía más amplia, a la que Rosas designa como «noción de canto». En cuanto a contenidos, la obra de Bonifaz es un recorrido por los tres estados de la tradición hermética. Pasa del Nigredo (*Fuego de pobres*) al Albedo (*La flama en el espejo*) y termina en el Rubedo.

Considero que la poesía de Bonifaz Nuño muestra una larga evolución de las temáticas y estructuras que en una tradición culta frecuentó, que finalmente llegaron a un punto propio.

La importancia actual de lo que experimentó Rubén Bonifaz Nuño es equiparable a la del científico respecto a la tecnología: su indagación en las formas tarde o temprano ha de comercializarse. Por otro lado, su presencia dentro del neoclasicismo reciente no se debe al empleo de los tropos (rasgo barroco) sino a su incurrir en la vía «conversacional» en conjunción con el empleo de diversas mezclas de la métrica isosilábica y la creación de nuevos modelos de estructuración con base en los pies latinos.

¹⁴⁷ Véase Juan López Chávez, *¿Qué te viene a la memoria? La disponibilidad léxica: teoría, métodos y aplicaciones*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Unidad Académica de Letras, 2003, pp. 21-37.

La métrica menor

Tras los excesos del versolibrismo que se registraron alrededor de 1968, la necesidad de formalizar tornó conservador el ámbito de la poesía culta, el apego al pasado se dio mediante el empleo del verso con acentuación basada en algún modelo precedente regenerando así la tendencia del verso blanco. Una de las más afortunadas combinaciones para armonizar el sonido se ubicó en recuperar la creación de la silva, pues su no obligación a formalidades con la rima y la libertad de alternancia entre endecasílabos y heptasílabos, la evidencian como un antecedente de la ametricidad. Para los docentes conservadores de talleres literarios, la silva fue un buen referente válido para la sustentación de un ritmo utilizable por los novatos, pues esto permitía sostener la estructura fónica del poema mediante la sonoridad y no dejar esto al argumento estructural de los métodos de reduplicación y al empleo de una metáfora por línea, técnicas que desembocarían en el poeticismo de González Rojo y Eduardo Lizalde.

El entorno, rodeado por el espíritu estructuralista del análisis de poemas de Jakobson, forjó una conciencia constructiva del poema. Y en este universo de lo tendiente a lo isosimétrico, próximo al proceder de los ingenieros civiles, se optó por la tradición de la versificación castellana. Aquí es donde incursiona Fabio Morábito, quien es el autor más apegado al verso heptasílabo:

Fabio Morábito

«*In limine*»¹⁴⁸

Por el perdón del mar¹⁴⁹
nacen todas las playas
 sin razón y sin orden,
una cada mil años,
una cada cien mares.

Yo nací en una playa
 de África, mis padres
 me llevaron al norte,
a una ciudad febril,
 hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura
 y no escribo en mi lengua,
 en ciertos días del año
 me dan mareos y vértigos,
 me vuelve la llanura,

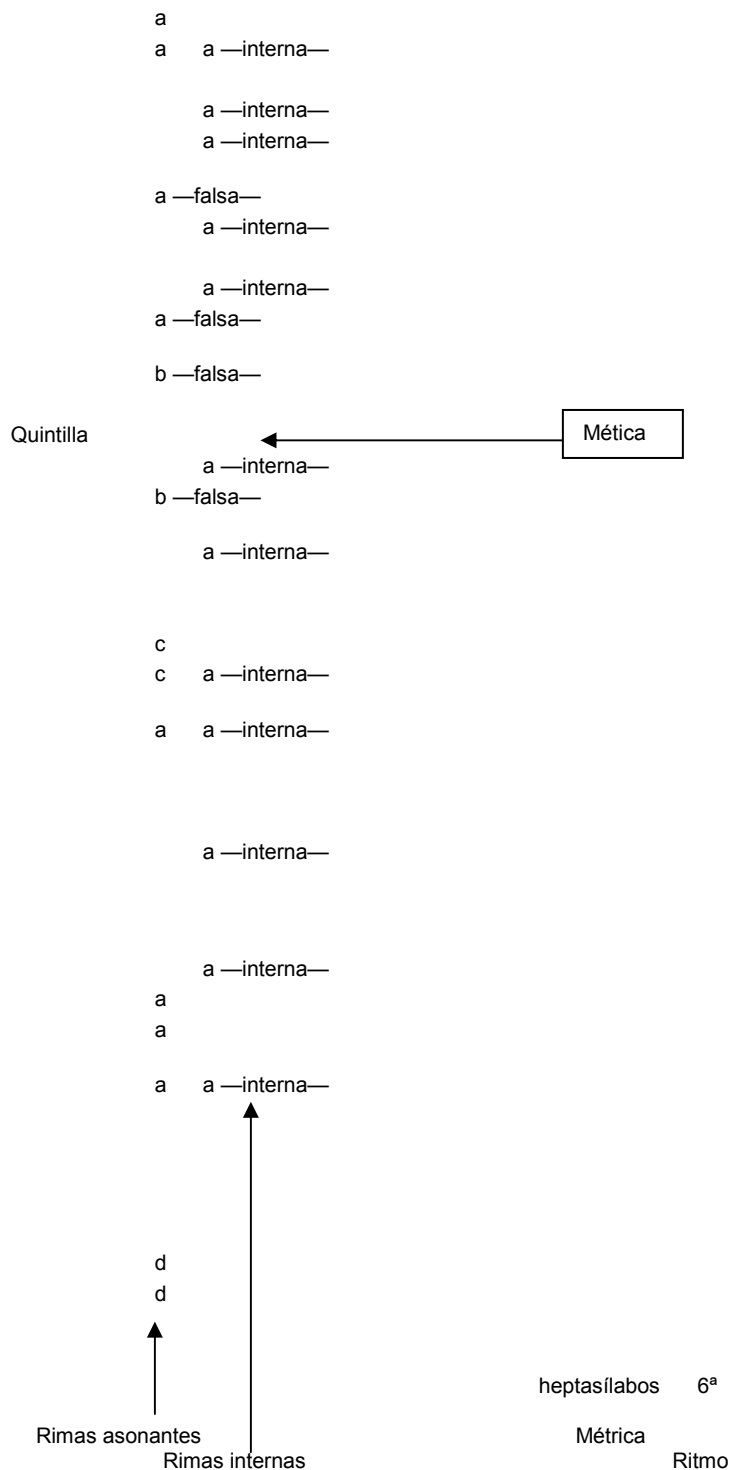
parto hacia el mar que puedo,
 llevo libros que no
 lèo, que nunca abrí,
 los pájaros escriben
 historias más sutiles.

Mi mar es este mar,
 inerte, muy temprano,
 cede a la tierra aromas,
 juguetes, sus manojos
 de algas, sus veleidades,

emigra como un circo,
deja todo en barbecho:
la basura marina
 que las mujeres aman
 como una antigua hermana.

Por él que da la espalda
a todo, estoy de frente
a todo con mis ojos,
 por él que pierde filo,
gano origen, terreno,

Jadeo mi abecedario
variado y solitario
 y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
 mi suelo verdadero.



¹⁴⁸ Fabio Morábito, «*In limine*», en *Lotes baldíos*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1984, pp. 7-8.

¹⁴⁹ El subrayado indica la aparición del fonema [a]; ya sea como rima, rima interna o aliteración.

En el bello poema de corte machadino (similar al primero de *Campos de Castilla*), la vocal abierta corre del inicio al fin dando fluidez y claridad al poema, otorgándole, asimismo, en conjunción con los heptasílabos serenidad y forma. El mejor punto para entrever el diseño estructural lo encontramos en el manejo de quintillas carentes de rima formal, mismas que le permiten ir midiendo el contenido. La dosificación en este poema de biografía nos auxilia a entender la razón de que se considere a Morábito como el mejor exponente de la sintaxis educada del movimiento neoclásico actual. La experiencia con sus textos es la que más sencillamente evidencia el hecho de que la poesía hoy se diseña.

La poética tardía del capitalismo tardío

La sociedad mexicana no es una sociedad avanzada: no tiene un alto grado tecnológico ni una productividad dominante; carece de industria bélica y no es capaz de controlar ni su mercado ni su economía; se encuentra expuesta al capricho de sus socios comerciales y sus decisiones están orientadas por las políticas de los organismos internacionales.

La ambientación social, económica y política parecería materia aparte de no ser por el carácter trasplantado en el que nuestra cultura se encuentra desde su gestación. El criterio hispano, el francés y el norteamericano —en subsecuente orden— han impulsado e impuesto el cómo hacer en el arte mexicano. Ante tal situación que convierte a México en colonia, nuevamente, debemos ser cautelosos, pues la tecnología y los medios masivos de comunicación se han vuelto un arma de doble filo que, por un lado, alienta a la convivencia y, por otro, impone su pensar característico.

Si bien deberíamos renunciar para siempre a participar en el anhelo de gestar una vanguardia nacional, tenemos que tolerar todavía esa búsqueda, la única ventaja que ahora tenemos se centra en que no se desea ya el retorno infraevolucionado del surrealismo, sino que la vista se ha fijado en el posmodernismo americano y su consecuente vulgarización de la cultura.

No nos extraña, en pintura, la mimesis deseante del cuadro de la lata de sopa de Andy Warhol; sabemos que la expansión de la estética del capitalismo tardío encuentra en los pintores mexicanos mejor calidad técnica. La realidad de la búsqueda estética propia se ha perdido en el mundo globalizado, en el elogio ocioso a la manufacturación y en el olvido del genio. Ante la carencia de saber y ciencia internos, se sobrevalora el ingenio y la mano de obra.

En asuntos de poesía se manifiesta de igual forma; los recursos de los diferentes estadios de alfabetización de la República Mexicana parecen dar un carácter distinto a los productos terminales, mas el origen se localiza en lo extranjero. Las instituciones culturales se hallan más dispuestas a apoyar a las variantes de la esquizofrénica y asímbola «poesía lenguaje» que a la tradición extraíble de López Velarde y de Tablada. Pesan más «las palomas traspasadas»¹⁵⁰ por Búfalo Bill en México que el «tierno saúz»¹⁵¹ en la unión americana.

Theodor Adorno —revisor no simpatizante del fenómeno inicial de las primeras vanguardias— considera:

La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero ese mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencantado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara.¹⁵²

El fin de siglo nos muestra a la vanguardia integrada al proceso civilizador de la modernidad, puesta al servicio de la institución cultural y útil para la industria y el mercado, así lo considera Andreas Huyssen, quien invocando de modo efectista a Walter Benjamín en su ideal estético de desalienación del arte dice:

¹⁵⁰ E. E. Cummings, «Portrait», en *Antología de la poesía norteamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nuestros Clásicos, 11), 1984, p. 266. «Buffalo Bill/ defunct/ and break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat...». En traducción muy libre: «Búfalo Bill,/ difunto él/ (...) traspasó unadostrescuatrocincopalomas en un tris...».

¹⁵¹ Véase José Juan Tablada, «El saúz», en «Haikús de «un día»», en *Museo poético*, p. 126. «Tierno saúz/ casi oro, casi ámbar,/ casi luz...».

¹⁵² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus (Ensayistas, 150.), 1980, p. 9.

De esta manera podría llegar a percibir no solo que la vanguardia —encarnación de la antitradición— se ha convertido ella misma en tradición, sino que, además, sus invenciones e imaginación se han convertido en parte constitutiva incluso de las manifestaciones más oficiales de la cultura occidental.¹⁵³

Con las citas podremos respaldarnos para aseverar que la vanguardia como movimiento liberador ha concluido incluso en sus versiones *post* y que se convierte en el mayor riesgo de rezago cultural, pues el anhelo de mantenerla viva en México se ha convertido en un peligro estético cuya única ventaja se manifiesta en el ámbito del comercio.

El reclamo social de la aparición del individuo se ha convertido en indiferencia, y el arte se ha ido enajenando: primero, dentro del mercado capitalista, luego, a través del monopolio imperialista y, finalmente, ante el mundo del capital global.¹⁵⁴ Así, todo ha quedado dispuesto para el *jetset*, para la simulación del arte y la banalización del individuo creador.

El arte destinado al consumo masivo encontró en Ortega y Gasset y T. S. Eliot los dos únicos puntos prestigiados de inconformidad intelectual y el replanteamiento de un arte pensante destinado a crear alta cultura. Eliot, además, con su finalidad religiosa y moral escribió a contracorriente con un pensamiento profundo y ordenado; él y posteriormente Erica Jong fueron los últimos autores de ideología moderna, pues su escritura provenía de un objetivo interno: uno se sustentaba en la fe y la otra en la búsqueda de la liberación femenina.

La vanguardia de la razón

¿Alguien hubiera concebido un régimen de vanguardia en metros fijos? No obstante así se dio. El *corpus* inexistente, que Guillermo de Torre¹⁵⁵ advierte, en el mundo de la Inglaterra isabelina que favoreció la norma de no innovar originó el prerrafaelismo y el decadentismo (esteticismo inglés). De ahí surgirá la escritura

¹⁵³ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁴ Véase Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁵ Véase Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo), 1974.

de Eliot, inscrita en las entrañas de los cánones descriptivos de la segunda vanguardia mencionada, mas sin el gusto por “el pecado”. Eliot, en torno a 1908 como miembro de *The Poet’s Club*, practicó las ideas con que Hulme había alentado, para el imaginismo, plasmando a plenitud la intención de forjar metáforas dentro de los moldes del verso clásico. Aunque la posición con respecto a este tipo de versificación cambiaría, en esta tendencia, con el tiempo, la intención primera marcó en forma definitiva el quehacer de sus seguidores.

La *Tierra baldía* de Eliot marca un punto de transformación estructural en la poesía; situación nueva para la vanguardia que no había hecho sino mantener los regímenes de experimentación implementados por el simbolismo. La aparición de la intertextualidad quebranta completamente el anhelo de mundo sin reglas, retorna la vanguardia al conjunto de los humanismos, al grado que años después Sartre —a semejanza de los imaginistas— se encontraría reconociendo a la tendencia surrealista como fenómeno inscrito en la tradición del mundo moderno.

Cual mera confirmación de lo dicho, se transcribe parte de «El sermón de fuego», reproduciendo un fragmento en el cual el ambiente decadente es manifiesto mas el enjuiciamiento ético de los hechos es el que marca la inconformidad ante el cambio del individuo en sujeto instrumental. Es decir, el poema de Eliot funciona como muestra de la descomposición de la racionalidad, constituye un testimonio previo, moral y a la inversa de la ruptura que cambió la personalidad en sexo y la cultura en objeto de consumo¹⁵⁶:

T. S. Eliot

«III El sermón de fuego»¹⁵⁷
(fragmento)

Ciudad Irreal,
Bajo la parda niebla de un mediodía invernal.
El señor Eugénides, comerciante de Esmirna,
Sin afeitarse, con un bolsillo lleno de pasas
T.a.g. Londres: documentos a la vista,
Me invitó en francés demótico,

¹⁵⁶ Véase Alain Touraine, *op. cit.*, pp. 100-101.

¹⁵⁷ Thomas Stearns Eliot, «El sermón de fuego», en *Tierra baldía, Cuatro cuartetos*, 4ª ed., México, Premià (La nave de los locos), 1982, p. 41.

A almorzar en el Hotel Cannon Street
 Y a pasarme el fin de semana en el Metropole.
 A la hora violeta, cuando alzamos del escritorio los ojos y las espaldas,
 Cuando la máquina humana aguarda
 Como un taxímetro que espera vibrando,
 Yo. Tiresias, aunque ciego, palpitando entre dos vidas,
 Viejo con arrugadas tetas de mujer, puedo ver
 A la hora violeta, a esa hora de la tarde que nos empuja
 Hacia el hogar y el mar envía al marinero a su casa.
 Y la mecanógrafa, para tomar el té de la tarde levanta la mesa del desayuno, enciende
 Su estufa, y saca alimentos en conserva.
 Fuera de su ventana peligrosamente puestas a secar están
 Sus combinaciones, tocadas por los postreros rayos del sol.
 Sobre el diván (que por la noche le sirve de cama) están amontonadas
 Medias, chinelas, enaguas y sostenes.
 Yo Tiresias, viejo de ubres arrugadas
 Vi la escena, y predije el resto—.

Tras los viajes de sensibilidad dantesca de Eliot, el deseo de orden y formalidad sería retomado por Octavio Paz para la lírica mexicana, aunque con un enfoque primero barroco y luego cosmopolita.

Pertenciente a la idea universalista, «Hermandad» es uno de los poemas sinceros de Paz, en el cual, el conocimiento producto de la lectura encuentra un equiparable de su ideología:

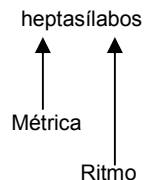
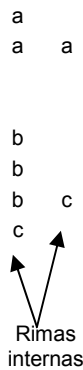
Octavio Paz

«Hermandad»¹⁵⁸

Homenaje a Claudio Ptolomeo

Soy hömbre¹⁵⁹: duro poco
 y es enorme la noche.
 Pero miro hacia arriba:
 las estrellas escriben.
 Sin entender comprendo:
también soy escritura
 y en este mismo instante
alguien me deletrea.

octavilla



¹⁵⁸ Octavio Paz, «Hermandad», en *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1987, p. 37.

¹⁵⁹ La tipografía muestra las rimas internas del poema.

El poema mayor —quizá el más perfecto de este *fabro*— forjado en métrica menor constituye una a-octavilla (por el hecho de no emplear rima) de heptasílabos. La luz que da la dedicatoria y el título que permite el *pars capere* le imprimen una cualidad que sólo había conseguido Paz en algunos fragmentos de «Piedra de Sol», la cualidad de constituirse en sujeto sensible. Por su nota final sobre el poema comprendemos su hermandad de procedimientos con Eliot; el poema tiene tras de sí un epígrafe atribuido a Ptolomeo. Gracias a la retoma intertextual se inflama la luna como un espejo al cual puede el lector asomarse.

En cuanto a la elaboración de poemas en México, hay un par de aseveraciones opuestas dadas como válidas que bajo el matiz de lo posmoderno se han tornado complementarias. El hecho de que no existe vanguardia y la certeza por medio de la presencia de textos de que las técnicas propias de los ismos constituyen una mayoría en las urnas. La solución al conflicto se encuentra en la supervisión de la calidad y la búsqueda. El consumo de tecnología proveniente del extranjero ha dado textos infelices y el fracaso del estridentismo ante el orden y valores rígidos de la estética de los Contemporáneos creó un ámbito artístico más isabelino que el isabelino. En el entorno de experimentar en el legado de cualquier vanguardia aparece Marco Antonio Montes de Oca, quien adecua a la tradición castiza varias técnicas galas y sajonas.

Montes de Oca es el analista formal de los procesos por los que se puede elaborar el arte del siglo XX; no innova, mas sí crea el bastión técnico que nos permite entrever los procedimientos de los ismos para racionalizar la aparente sinrazón, lo cual lo constituye en el *master* de la vanguardia mexicana.

Entreveremos un poema de su primer libro, para advertir que, pese a su falta de innovación técnica, es el ajustador de la maquinaria al entorno nacional:

regla. Del mismo modo sucede con los duodecasílabos (dos en este ejemplo: uno tripartito y otro de pie quebrado) y curiosamente los tres versos de trece sonidos silábicos conservan el mismo acento en la sexta sílaba. Con esto, tras descartar los versos de arte menor por no permitirnos conclusión alguna, encontramos un único verso libre del todo, lo cual muestra la honda raíz en el verso blanco, pues la intención de siempre de Marco Antonio fue la búsqueda del verso libre.

Terminaremos refiriéndonos a su escasa conciencia respecto al final de los versos que le permite alternar rimas asonantes al azar.

No es que *La ruina de la infame Babilonia* sea un libro descuidado (que no es así) o primerizo, sino que la apropiación de cualquier tecnología de vanguardia ha permitido la aparición de un *collage* y, en ese rubro, la escritura de poemas fue en todas direcciones.

Cómo la generación del Género creó su propio género

Tal y como la tecnología informática es uno de los factores del cambio social, otro de los pilares de esta transformación la constituye la liberación femenina, pero, más que la emancipación, el fruto está en el movimiento, en el quehacer que se ha realizado para conseguir el objetivo. La odisea femenina se capta en materia de lírica en México, por dos estratos: uno tradicional, conservador, nacionalista y de competencia en el quehacer; otro antitradicionalista, liberal, producto del folklore dominante de Norteamericana y que busca el enfrentamiento, el derrocamiento del universo masculino y la violencia simbólica. Siempre he creído que las nuevas generaciones de mujeres prefieren la segunda posición y respetan falsamente la primera, pues ya no se trata de triunfar en el mundo de los hombres, sino de que tal mundo no exista más.

Por un lado tenemos el ejemplo de Rosario Castellanos; por el otro, el odio ejemplificado en Erica Jong, como factores que cimientan la creación femenina que se diferencia de la precedente, porque ahora ya se expone el enfoque de la mujer.

No me es admisible el por qué del menosprecio por parte de las propias mujeres de la escritura de Rosario Castellanos y el cómo su poesía no es pilar en la forma de crear de las nuevas generaciones. La única respuesta la encuentro en lo inaceptable que resulta la derrota manifiesta en «Lamentación de Dido», pues para el mundo posmoderno la elaboración de un valorar del mundo por medio de las limitantes es incómodo. Del mismo modo es inconveniente para la nueva sociedad la idea de futuro y la utopía. El manejo de la esperanza y la consecuente espera la encontramos en el siguiente poema:

Rosario Castellanos

«Límite»¹⁶²

Aquí, bajo esta rama, puedes hablar de amor.

real de hemistiquios iguales 7+7

Más allá es la lèy, | es la necesidad,
la pista de la fuerza, el coto del terror,
el feudo del castigo.

real de hemistiquios iguales 7+7
real de hemistiquios iguales 7+7
heptasílabo 7

Más allá, no.

pentasílabo 5¹⁶³
métrica

El cumplimiento de la norma métrica solamente es uno de los puntos que establecen los amplios conocimientos y habilidades poéticas de Rosario Castellanos, persona altamente competente que supo incursionar en el mundo cultural masculino y que, como Sor Juana, triunfó en él. Aquí tenemos una de las opciones surgidas del bordón de la seguidilla con la combinación de heptasílabos y pentasílabos que permite un par de rimas armónicas («rama» con «necesidad» y «amor» con «terror» y «no»). Así también existen pequeñas alternancias de aliteración cercanas a las rimas, lo cual proporciona una melodía cordial en el caso de los fonemas [a] iniciales cuando se puede «hablar» y un sonar oscuro y hosco dentro del «coto del terror».

¹⁶² Rosario Castellanos, «Límite», en *Poesía*, presentación y selección de Raúl Ortiz y Ortiz, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz viva de México), 2002, p. 38.

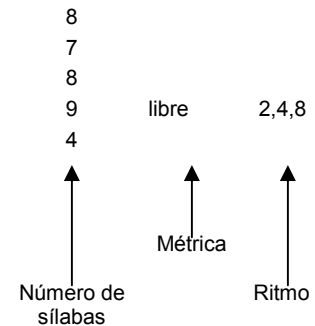
¹⁶³ Técnica similar a la del bordón de la seguidilla.

Caso contrario al de la influencia escasa de Rosario Castellanos es el de Erica Jong, quien se ha convertido en líder a seguir, pues el reclamo inserto en el entendimiento del sexo como medio de contraprestación y muestra del dominio masculino, manifiesta un sentido destructor de la liberación sexual que le ha permitido existir. El poema con el que nos aproximamos a ella es primordial para entender el por qué de la necesidad del término de la modernidad y del predominio del varón racional:

Erica Jong

«Fruits & vegetables»
«9»¹⁶⁴

It is not an emptiness,
the fruit between your legs,
but the long hall of history,
& dreams are coming down the hall
by moonlight.¹⁶⁵



En este auténtico ejemplo del verso libre que descubre la nada, se presagia el final de la cultura moderna (de la historia) y de la utopía (los sueños) como consecuencia de una nueva racionalidad instrumental, la de la inteligencia que proviene de la mujer que aquí es simbolizada por la luna. El final del mundo moderno es también el final del planteamiento ilustrado masculino.

Casos menos violentos representan la mayoría de las escritoras mexicanas nacidas entre 1950 y 1979 (las pertenecientes a las generaciones perdidas y que dominaron en número los escenarios culturales de finales del siglo XX). Su lucha, si bien no alcanzó la expresión asertiva, si dulcificó la presencia masculina como mero satisfactor. Con la temática del acto sexual la cantidad de imágenes tiende a

¹⁶⁴ Erica Jong, «Fruits & vegetables», «9», en *Fruits & vegetables*, New York, Holt Paperback, 1968, p. 8.

¹⁶⁵ En una traducción con libertades «No es esto el vacío/ la fruta entre tus piernas,/ sino el largo pasadizo de la historia,/ y los sueños se están viniendo abajo/ por la luz de la luna».

Resulta curioso que en un conjunto libre de versos, la mayoría sean los propicios para componer una silva; asimismo, es revelador que éstos se apeguen a alguna acentuación tradicional, como no sucede con los versos de nueve y diez sílabas.

El poema juega con la creación de un entorno medieval (como lo muestran las menciones de «laúdes» y «caballos», así como la expresión «mi lady»), situación que aleja en mucho al poema de la línea directa que tomaron la mayoría de las escritoras que, como se ha sugerido, han continuado la línea de la Jong.

La poesía femenina actual (más difundida y prolífica que la de los varones de principio de siglo) es muestra de cómo se ha dejado atrás definitivamente los esquemas por los cuales las mujeres de tiempos precedentes imitaron la estilística de los hombres. Como lo muestra el siguiente caso de la poetisa de tiempos del Porfiriato, Dolores Guerrero, quien incluso crea un discurso en el que muestra un sentir masculino:

- 1 A ti joven de negra cabellera;
- 2 de tez morena y espaciosa frente...

- 7 ...de blancos dientes, perfumado aliento,
- 8 a ti te amo no más; no más a ti.¹⁶⁹

Quizás ésta es una de las principales razones por las cuales no se tiene en la mesa de escritura la presencia de autoras que pudiéramos considerar como pertenecientes a la vieja guardia.

El último sueño

El pragmatismo, parece, asesinará a las formas no llanas, mas éstas se resisten a desaparecer formulando la superproducción, recurriendo al pensar de Segismundo (el personaje de Calderón de la Barca) y extrayendo de la cotidianidad y los Siglos de Oro un respeto forjado en anhelo.

¹⁶⁹ Dolores Guerrero, en José María Vigil, *Poetisas mexicanas, Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 81

Paradójicamente, lo que se reflexiona por la noche (en esta técnica) se sobreproduce por el día. La tendencia barroca se ha vuelto generadora de las metáforas del mundo, ha hecho de la segunda naturaleza una ficción y el entorno se desquita aniquilando su lenguaje.

Nunca fue más cierta (si la trasladamos a la existencia del mundo moderno) la idea final de Octavio Paz en el tercer sueño que constituye «Piedra de Sol»¹⁷⁰:

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el Sol entraba a saco por mi frente...

Es evidente que el inicio en el transplante de la estética conservadora encontró en Sor Juana su mejor exponente. Gracias a su empeño, el barroco continúa hasta nuestros días siendo el pilar nacionalista que propone la introspección en la esfera personal, privada y pública: la delimitación territorial. Frente a la globalización que encuentra su mejor aliado en el espíritu en descomposición del cosmopolitismo, el barroco establece un estado de identidad.

A continuación se han dispuesto tres sonetos con el objetivo de señalar la trayectoria de la honda raíz del barroco en México:

¹⁷⁰ Octavio Paz, «Piedra de Sol», en *La estación violenta*, 4ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 42.), 1990, p. 82.

Sor Juana Inés de la Cruz

«Que contiene una fantasía contenta con amor decente»¹⁷¹

Detente <u>sombra de mi bien</u> esquivo,	A	adj. m. sing.		sáfico	4,8,10
<u>imagen del hechizo</u> que más <u>quiero</u> ,	B	v. 1ª per. sing.	Presente de Indicativo	yámbico	2,6,10
bella <u>ilusión</u> por <u>quien</u> alegre <u>muero</u> ,	B	v. 1ª per. sing.	Presente de Indicativo	sáfico	4,8,10
dulce <u>ficción</u> por <u>quien</u> penosa <u>vivo</u> .	A	v. 1ª per. sing.	Presente de Indicativo	sáfico	4,8,10
Si al <u>imán</u> de tus <u>gracias</u> atractivo	A	adj. m. sing.		yámbico	3,6,10
sirve mi <u>pecho de obediente</u> <u>acero</u>	B	s. m. sing.		sáfico	4,8,10
¿para <u>qué</u> me <u>enamor</u> as lisonjero	B	adj. m. sing.		yámbico	3,6,10
si has de <u>burlarme</u> <u>luego</u> fugitivo?	A	adj. m. sing.		yámbico	4,6,10
Mas <u>blasonar</u> no <u>puedes</u> satisfecho	C	adj. m. sing.		yámbico	4,6,10
de que <u>triunfa</u> de <u>mí</u> tu <u>tiranía</u> ;	D	s. f. sing.		yámbico	3,6,10
que aunque <u>dejas</u> <u>burlado</u> el lazo <u>estrecho</u>	C	adj. m. sing.		yámbico	3,6,10
que tu <u>forma fantástica</u> ceñía,	D	v. 3ª per. sing.	Copretérito de Indicativo	yámbico	3,6,10
poco <u>importa</u> <u>burlar</u> brazos y <u>pecho</u>	C	s. m. sing.		yámbico	3,6,10
si te <u>labra</u> <u>prisión</u> mi <u>fantasía</u> .	D	s. f. sing.		yámbico	3,6,10

Rimas asonantes	↑				
Rima consonántica	↑				
Categoría gramatical	↑				
Tiempo y modo	↑				
Acentuación	↑				
Ritmo	↑				

¹⁷¹ Sor Juana Inés de Cruz, «Que contiene una fantasía contenta con amor decente», en *Poesía, teatro y prosa*, ed. y prólogo de Antonio Castro Leal, 4a ed., México, Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos, 1.), 1971, p. 46.

Alí Chumacero

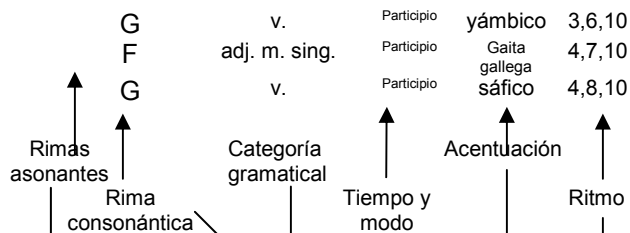
«A tu voz»¹⁷²

Erígese tu voz en mis sentidos
 tornándose en mi cuerpo sueño helado,
 y me miro entre espejos congelado,
 y mis labios en sombra doloridos.

Cuando hablo, mi dolor a ti se vierte,
 cálida flor de ceniciento aroma,
 y tu voz a mis labios ya no asoma
 sino en duro temor de viva muerte.

Porque tu sueño en mí su voz levanta
 y enemigo de luz y de sonido
destroza la palabra en mi garganta;

así al fin en tinieblas alojado,
 ciego de tí, tal un árbol vencido
 flota mi cuerpo entre tu voz ahogado.



Vicente Quirarte

«Amor constante más allá de Insurgentes»¹⁷³

*Recuerdo de Francisco de Quevedo
 irreverentemente amoroso*

Andar querrán mis pasos la dorada
calle que me miró nacer un día
 y acabará disuelto en sus ocazos,
espejo en que se miren las arpías.

Mas no en esta otra acera de Insurgentes
habrán de restañarse mis heridas:
cantar sabe mi pluma a los delfines
 y perder el respeto a la Academia.

Pluma que espada en el amor ha sido,
verso que me defiende más que el traje,
páginas que contra el silencio escribo,

su tinta perderán, no su coraje
 la calle cantarán y el homenaje
 Holbein será, mas Holbein y Coreggio.

¹⁷² Alí Chumacero, «A tu voz», en *Poesía reunida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 47.), 1991, p. 53.

¹⁷³ Vicente Quirarte, «Amor constante más allá de Insurgentes», en *La luz no muere sola*, (Poesía 1976-1984), México, Universidad Nacional Autónoma de México, SEP-Gernika (Serie Creación, El Nigromante), 1987, p. 49.

Dos características que diferencian al soneto barroco del neoclásico son: 1) la variedad de categorías gramaticales de las palabras finales de verso (adjetivos, sustantivos y verbos primordialmente) y 2) la presencia aproximada de un veinticinco por ciento de endecasílabos con acentuación sáfica, además de la existencia de un número considerable de versos que pueden tener dicha realización al igual que la yámbica. Así sucede con los tres autores que hemos tomado como referencia, a los cuales ubicamos cronológicamente en La Colonia, en el México de los años sesenta (y que de ahí prosigue hasta nuestros días) y en el ámbito del último cuarto del siglo XX.

El soneto de la autora del tiempo de La Colonia, Sor Juana, ha sido relacionado por los estudiosos con la escritura de Góngora y desde el primer verso («Detente sombra de mi bien esquivo») da muestras de lo indicado. A la presencia del característico soneto, habrá de añadirse el existir en grado mayor que en la tradición poética mexicana mantiene el extenso poema de esta autora «Primero sueño». En el soneto presentado, más que imaginería y elección de lenguaje, es de destacar la claridad emotiva, su intensidad y el fluir del discurso hacia lo grave.

Estas últimas características son conservadas por Alí Chumacero, a quien las clasificaciones han acercado más al rubro de la vanguardia equivocadamente, pues su sensibilidad se encuentra inserta en el «tiempo congelado» (definición del barroco de Octavio Paz), en el instante emotivo que recuerda con intensidad siempre el poema. Como esto es una cuestión aún en duda por la comunidad artística, es conveniente revisar el primer cuarteto, en el cual encontramos la sensación corporal expresada en esos puntos barrocos del «sueño» y del «espejo congelado», espejo en que se mira el instante propio. El soneto de Chumacero se inclina hacia la tendencia filosófica (metafísica) de Quevedo, en ese acostumbrado verse en la cercanía constante con la muerte. Chumacero, poeta moderno —por supuesto— revive la flama del barroco como uno de los últimos *master* a referir, luego de él, como sucede en el neoclásico tras Bonifaz Nuño y en la vanguardia tras Montes de Oca, inicia el despeñadero.

Miembro de la primera generación de los nacidos en los años cincuenta, Quirarte, en su parodia muestra un yo desorientado. Un poco menos perdido hoy

que en sus orígenes, ha accedido recientemente a la Real Academia, por lo que conviene recordar el octavo verso del soneto. Quirarte es un desacrílego de sacra raíz, aquí dicese dentro del bagaje quevediano, aquí argumenta su amor, aquí inserta nombres propios, mas todo esto carece de sentido, no hay gravedad en sus palabras, el juego ha visto sólo en sí un juego. El problema no radica en lo lúdico, sino en la superficialidad, en presentar ridículamente una pluma cual espada ignorando que para el nuevo orden son incomparables o constituyen el mismo utensilio, además de plantear una comparación en grado descendente. Polvo es el poema, mas polvo «intensificado» (Lyotard), descomposición del amor sempiterno en instrumentalidad. No sólo el descuido en las rimas indeseables en un antisoneto, no exclusivamente el lenguaje muerto incorporado, ni siquiera la ornamentación atemporal conviviente con los objetos de la cotidianidad de 1980, el problema de fondo es el sinsentido, la proliferación de imágenes (no precisamente de metáforas) en las que no hay nada que ver; el simple montaje escénico. Finalmente, el arte como juego convierte lo grave en un simple juego.

La estética transparente

Hemos hecho un viaje a través de tres calas, remontándonos al origen de cada estilo, llegando al punto histórico de cada cual, revisando la retoma de la tradición en la escritura de un autor moderno y advirtiendo la descomposición de los valores, preferentemente, en los autores semi-posmodernos de la primera generación perdida (los nacidos en los años cincuenta).

Por desgracia no hemos procurado los consejos de Cavafis en el viaje y encontramos que al haber perdido la causa de la escritura se ha destruido cualquier realización feliz en toda retoma de la tradición. Advertimos que existe una proliferación de opciones y que la abundancia de textos es acorde al sentimiento de la sobreproducción, es decir, nos encontramos ante un gran montaje de la realidad. Pero en el fondo sabemos que lo real, lo auténtico, la

esencia se han perdido tras una máscara. Ya no es darle al hombre una máscara para que diga su verdad, sino proporcionársela para que la oculte.

La nada es —en cuanto a la estética—la amoralidad, *La transparencia del mal* que señala Baudrillard, la poesía que técnicamente es cada día más perfecta pero carece de entraña. El fluir de un lenguaje que ha entrado al instante del valor irradiado y que prolifera en su realización en forma incontrolada y sin significado al cual referir.

Viajamos por el camino de la producción y la sobreproducción, de la representación internacional y la antirrepresentación, de la liberación en todos los campos y como el Paz de «Piedra de Sol» retornamos cíclicamente y la pregunta que formuló la experimentación formal de la poesía de fin de siglo ante el nuevo milenio nos deja en el mismo punto muerto en que iniciamos:

Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?¹⁷⁴

No queda otro remedio que proseguir en el mismo rumbo —a la deriva—. La poesía lírica prosigue apareciendo bajo el parámetro de la sobreproducción, fundamentada por la serie de técnicas estructurales hasta aquí expuestas, pero deja la apariencia de inutilidad, pues no refleja un marco útil, aunque sirve para crear una situación que simula la existencia de un bagaje cultural amplio.

El presente próximo está dado ya no por la búsqueda de alguna verdad sino por una praxis que no requiere de explicaciones ni respuestas de lo que se construye. Parte del requerimiento del ensueño sin el sueño, de la vanguardia sin la presencia teórica ni de Freud ni de Marx y mucho menos del fascismo.

¹⁷⁴ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*. p. 9.

ELLO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

«Una influyente escuela de críticos literarios de fin de siglo pensó que era imposible, irrelevante y poco democrático decidir si *Macbeth* es mejor o peor que *Batman*. El fenómeno se debe también a que las fuerzas que determinaban lo que pasaba en el arte, o en lo que los observadores pasados de moda hubieran llamado así, eran sobre todo exógenas y, como cabía esperar en una era de extraordinaria revolución tecnocientífica, predominantemente tecnológicas».

Eric Hobsbawm, «La muerte de la vanguardia: las artes después de 1950», en *Historia del siglo XX*.

Antiquus surrealismo ínfima moralia

La tradición

PARECE SER QUE fue hacia 1924 cuando, hartos del futurismo, luego de que Filippo Tommaso Marinetti se montara en la máquina del poder, reaccionarios contra lo reaccionario, los representantes de la «omnipotencia de la poesía» avanzaron por delante de la fila media para encontrar una medianía dictatorial, en la que André Breton se alineó dentro de la primera oleada nietzschiana (en cuanto al consciente) y en la teoría freudiana (en lo que respecta al subconsciente). En ese punto de La Luz la Venus antifuturista surge con una triada de valores que devienen de los de la Revolución Francesa: amor, libertad, y búsqueda de lo maravilloso.

Con una guía práctica de los manifiestos, mismos que establecían un acta constitutiva de un régimen unilateral, Bretón “tomó un marrito” para calificar al real y al surreal, aunque manteniendo una línea de evocación nostálgica en cuanto a los contenidos por los artistas parnasianos (que en materia de poesía lírica equivalen a los realistas) y por los métodos dadaístas (consagradorios del azar). De este modo el resultado fue un *collage* sin estética mas con ética. Cada vez que se conjuntaban los valores, se obtenía un constructo moderno: en su momento, un arte del nuevo entrever, no de la vista hacia lo externo y el valor de la colectividad —cual antaño—, sino una introspección cuya moralina empezó a gestarse en lo antimoral.

La propaganda de la escuela —finalmente eso fue dentro de sus márgenes en el historicismo— no apoyaba el progreso tecnológico aunque sí el poder. Su fórmula para alcanzar la aspiración kantiana del saber encontró un nuevo ámbito semivirgen en el cual incursionar, el mundo de la caverna interior, mediante el lado positivista; de modo que si la razón se apoyó en la verdad racional, los surrealistas

indagaron en la mentira irracional. Bajo tal perspectiva sólo podemos entrever en el quehacer surrealista típico una escala de valores enfocados al manejo del contenido que valida cualquier técnica siempre y cuando favorezca el antojo. De ahí que la metáfora a mansalva y cual sucesión de disparos de metralleta haya sido el recurso predilecto en la literatura, pues es bien sabido que los metasemas se basan en la asociación proveniente de la sujeción y el capricho.

Del rescate de la idea amorosa, un Breton exaltado y unificador —en el primer instante de la idea— se valió para idealizar —de modo racional— la igualdad, cambiando los nombres de la tradición católica de «cuerpo y alma» por los del anhelo de la unión: «lo físico y lo metafísico», como una estratagema de alcanzar el conocimiento y, por ende —siendo maliciosamente kantianos— obtener el poder. De modo que “a la sombra” la fraternidad se descompone en control dictatorial.

Bajo un ámbito de libertad estructural y de inmersión en su propio interior, se entremezclan las técnicas; sin embargo, dado el carácter directriz del preclaro y oscuro fundador, la ilusión de libertad se va perdiendo cuando empiezan a armarse los esquemas formales, de manera que este experimento de lo nuevo terminó por ser un laboratorio de pruebas dirigido.

Si el conjunto de la libertad aceptó en sus inicios dentro de sí lo más inverosímil, el tercer valor no quedó al margen de lo que permitió el segundo; eso establece el postulado que indica que «lo maravilloso» abarca tanto el mundo de lo visible como el de lo invisible; lamentablemente la práctica demostró que el valor se encontraba en el ámbito de lo alineado.

Finalmente, el movimiento no dio los frutos que de él se esperaban porque entró en etapa de descomposición demasiado rápido, pues el objetivo militar (la búsqueda del poder cultural y el prestigio en el ámbito de las artes) se consiguió con premura mediante una campaña publicitaria mas no con objetos de valía, al grado de que es difícil que alguien recuerde un poema surrealista de aquellos tiempos.

Sin embargo, la nostalgia por el azar que unía elementos de diversas procedencias (recuérdese el paraguas en la sala de operaciones) nos hace creer

que fue un movimiento que aportó grandes adelantos tecnológicos, cuestión que no fue así, pues estos ya habían sido elaborados por la tradición y la antitradición previas; es decir, por el Romanticismo, el Realismo y el Simbolismo. Lo surreal trajo consigo una visión extraña de las cosas mas no un adelanto en las formas de hacer.

Su tradición freudiana —por un lado— nos condujo a un escenario del deseo sexual, mejor verbigraciado por el «gran masturbador» (Dalí), situación que se convirtió en una búsqueda hedonista y en un anhelo a perpetuar el estado de desarrollo oral de la persona. Y por otra parte, terminó empleando el fascismo para imponer y difundir su entrever.

La herencia

Para bien o para mal, gracias a su modo de operación virulento y violento, la pose (que no el quehacer artístico) permeó rápidamente (casi como la ocasión en que orinaron al público) las capas más incultas de la sociedad, adentrándose primero en el espíritu *naif* —propio del momento de su gesta— y luego —ya en los sesenta— dentro del gusto *kitsch*. Su influencia fue tan decisiva que encontró dos puntos de banalización mayor: el posmodernismo y la posmodernidad.

La prueba de su efecto de *marketing* radica en el hecho de que la vanguardia misma recibe el nombre antonomásico de surrealismo, pues éste ha venido conllevando todo el cinismo factible que desemboca en el *hapening* y el *performance*.

Dado que el comercio fue el nuevo sexo en la etapa en que se llegó al hartazgo del mismo, la lata de sopa resulta más fálica que una mujer desnuda. Tal sentido es abstraído del *pathos* general que origina que el sueño termine en el *film* y el simulacro. Es por medio de este tronco torcido que la sociedad empieza a buscar su realidad en Segismundo y su fin último en la apariencia. Ésta es la historia de la América y el cómo el fascismo desemboca en el capitalismo tardío y se gesta la última vanguardia, que no el último artefacto vanguardista.

Por otro lado, hacia abajo del río Bravo, se procura una historia de mimesis distinta. Todo parte de la anécdota de cuando el líder del ismo pisó tierra y pronunció cual definición del Tercer Mundo: «esto es surrealismo». Así, del realismo de la novela latinoamericana hasta el instante del «boom» (decaendo considerablemente con el «crak»), lo maravilloso parece irreal. Queda aparte la concepción de imágenes de Eleonora Carrington y los desciframientos de Marco Antonio Montes de Oca, apegados al canon, casi todo lo demás, por medio de la frase doctrinaria se ha concebido como parte del *show snob* de la moda vanguardica.

Toda manifestación original de surrealismo en Latinoamérica se registra en la primera mitad del siglo XX, lo que encontramos después es una imitación del estilo. La percepción de nuestros creadores del fenómeno es festiva, desapegada de la regla y de los puntos de vista de Breton. Si bien él expulsó a todos del ámbito de lo surreal, su destino le proporcionó una ilusión mayor, el que prosiguiera el anhelo en una colectividad que lentamente le fue cercando y terminó por excluirle. César Moro, (con su tortugilla en sexo ecuestre), Westphalen (en sus ínsulas) y César Vallejo (entremetiéndose en sus sonetos) manifiestan un incurrir propio y marginal en el quehacer. Este trío aprendió en Francia la tecnología y la aplicó con la misma libertad con la que los mecánicos de barrio “le meten mano” a los motores europeos.

En México, la herencia proviene en tres etapas que en orden sucesivo son: la asimilación del surrealismo antiguo, la integración de la influencia sudamericana y la importación de la nostalgia norteamericana. Estas tres versiones del fenómeno se han afianzado de tal modo en nuestro país que la creación surrealista, el nuevo surrealismo, la posvanguardia, el manierismo surrealista o simplemente el posmodernismo mexicano (nombres del mismo gusto estético) fundaron un modo del quehacer que opacó la búsqueda barroca e incluso la neoclásica hacia finales del siglo XX. Al manifestar esto me refiero primordialmente a la cantidad, es decir a la sobreproducción, pues la calidad de las obras resulta extremadamente deficiente.

La vigencia de las líneas de trabajo bretonianas continúa viva en Latinoamérica, al grado que los concursos calificados por el Instituto Nacional de Bellas Artes premian esta línea estilística; del mismo modo —por el ámbito conservador del gusto— la gente se encuentra habituada a encontrar lo surreal en el mercado de las artes y esta opción es consumida con beneplácito. Así que ser surrealista constituye un buen negocio, al grado de que “el último surrealista morirá en el aula de una universidad de América Latina”.

La ahoridad

Las circunstancias que sobrevaloran en Latinoamérica el modo antiguo de la inmoralidad surrealista (en un tiempo de amoralidad) nos auxilian a entrever la manipulación del quehacer artístico y cómo éste se encuentra cómodo en la alineación al régimen y en el mecenazgo público. Mediante dicha maquinaria el rebelde es tal sólo de nombre. Así, el surreal (extendiendo el título a todos los que emplean fórmulas de la añeja vanguardia) del nuevo siglo es tal por técnica, mas por quehacer es mero imitador. A ochenta años del movimiento original sólo ha quedado el lugar común, la vulgarización y el hábito. Ninguna de las cosas que inspiraron al movimiento o escuela subsisten. El abismo mayor a salvar radica en la muerte de la metáfora, misma que ocasiona que no existan en una realidad plana elementos que equiparar.

El mercado, en su vaivén, vende bajo el velo del “fonógrafo” la transvanguardia y por ende la manifestación que como es bien sabido no nos dio productos sino producción masiva. El anarquismo sin anarquía, el automatismo automatizado (más cercano ya al futurismo al que se opuso en su inicio), en un mundo sin entorno natural no pueden encontrar fisonomía. El nuevo quehacer originado en la trasgresión consiste en la regresión formal. Lo surreal es hoy una línea que marca el cómo hacer mediante un formulario inserto en la idea que «el arte sigue si la imitación no acaba».

Y no es sólo entrever la limitación, el desencanto o la traición, sino advertir cómo una escuela sin *masters* encuentra un universo de *diluidores* (Ezra Pound) que consiguen obras técnicamente más privilegiadas que las de cualquier precursor, pero que por no tener primicia ni originalidad desembocan en una auténtica nada posmoderna.

El surrealismo, materia hoy de historiadores, continúa en el mundo de lo real ejecutándose con una segunda oleada seguidora de las ideas de Nietzsche, con un nuevo entrever constructivista que tiene en descrédito al padre de la psicología y con un mundo que tiende a que el sexo no represente ni placer ni reproducción.

Ya no queda casi nada de lo que generó ese fluir sin estilo, pero continúa produciéndose como una estética cuyos valores se irradian sin control.

La instrumentalidad

Algo en la balanza queda aún del ser moderno, del poeta como ser racional, del que puede anteponer su conciencia y referir el entorno, del que quiere establecer, todavía, el triple valor que, para conseguir el factor estético, establece Hilde Domin:

El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor para decir (que es el valor para ser uno mismo), valor para designar (que es el valor para designar cabalmente y no falsificar), valor para llamar o invocar (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros).¹⁷⁵

Así el mundo consciente da cabida a la razón y al sueño, en tanto que el sujeto mismo capta el entorno, el «yo soy yo y mis circunstancias» de Ortega y Gasset, con el yo insistente en el «*cogito ergo sum*» de Descartes, con la concesión al Freud nitzscheano como circunstancia del universo de lo personal, con la aceptación de sufrimiento histórico cual entorno social (manifestación de lo público

¹⁷⁵ Hilde Domin, *op. cit.*, p. 24.

y lo privado) y con la inocencia de quien cree que el hombre histórico tiene aún idea de futuro y es una integridad de acción.

Tan no es así que Domin considera que el triple valor debe existir con el concesivo de «al menos al instante de la creación». El escenario, entendido de esta forma, exige un ser dispuesto para el ámbito político (en el sentido aristotélico), un sujeto productivo, activo en la vida cultural y los procesos de la economía y la elaboración de utensilios; sujeto que no es el mismo —aunque sea la misma persona— que el que está presente en la elaboración de un poema. La concesión de Domin exige un ser instrumental que sea grave al momento de la creación, que abandone el residuo sustancial en que se ha convertido para aparecer cual individuo ilustrado.

La paulatina pérdida del valor del consciente a favor del subconsciente, su confusión con los sueños —tanto el de la vigilia como el de la ilusión—, y el triunfo definitivo de la teoría de Nietzsche en voz de Freud, no sólo hacen desaparecer a los movimientos neoclásicos sino también paradójicamente a los vanguardistas, pues se puede jugar a perder la razón cuando la razón existe, mas cuando la hemos desaparecido no queda sino la nostalgia de que retorne. Por eso la última década del siglo XX en el ámbito de la poesía lírica consistió en la regresión, en la asimilación de cualquier técnica precedente con raíz en los últimos trescientos años.

Sabedores de que la unidad es ahora unidad oculta debemos entender que ha terminado el imperio de la luz durante el siglo XX y que el imperio de la antitradición se agota. Al *yo*, ya no se le permite decir y el *ello*, ni siquiera puede fallecer. A la hiperrealidad productiva le corresponde una paradójica hiporrealidad reflexiva.

Entrevero —en este ámbito— que la filosofía está en la psicología y viceversa, así como en el de la ecología lo natural se encuentra en lo social, que finalmente las cosas están fuera de las cosas como advierte Jean Baudrillard y el sujeto está en el objeto, el poeta en la poesía y el poema en su usufructo.

Con dicho rumbo de ideas, ante la proliferación de autores y poemas, nos enfrentamos a la incertidumbre que nos exige el reconstruir en «la nada»:

La poesía siempre supo esgrimir su firme decisión de voluntad libre y volver a la memoria de las palabras para hallar en ellas el tiempo sensible. En esta época —que presentimos de decadencia o, por lo menos, de conflicto—, el cuestionamiento constituye el único pensamiento posible, inicio de una vida simplemente viva.¹⁷⁶

Por tanto, en lugar de afirmación, hoy tenemos preguntas, dudas que provienen del ¿para qué?, el ¿cómo? y el ¿qué? preguntas que nos conducen a saber que no estamos en el momento del «arte por el arte», sino en el del arte para que pueda sobrevivir el arte. Atrás han quedado los conflictos de la mimesis y la ética, pues imitación y originalidad, veracidad y verosimilitud hoy son lo mismo.

La herencia de «la nada»

La cima moderna que precede a la cima del momento actual se ubica en *El Ser y la Nada* (1943) de Jean Paul Sartre, Ése es el punto en donde confluyen la psicología de Freud y la metafísica de Heidegger. El sitio en donde la razón y la sinrazón de Nietzsche se mezclan y el sujeto se conoce a sí mismo por medio de la psicosis.

Ya Hegel —origen de estos cambios— en la *Ciencia de la Lógica* había enfrentado el problema:

Ser, puro ser —sin ninguna otra determinación. En su inmediación indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigualdad a otro; no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia el exterior... Es la pura indeterminación y el puro vacío. El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad la nada. Ni más ni menos que la nada.¹⁷⁷

Esa idea del ser se prolonga en sus obras. Los objetos amorales que constituyen los poemas sólo reflejan esa nada, la nada que en la modernidad se llenaba mediante la educación y la búsqueda del conocimiento, mediante la idea del progreso y el futuro. Hoy, en el presente continuo de lo mero existente, el objeto de la segunda naturaleza no desea tener referente, es mera irradiación de la

¹⁷⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁷ W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 77.

costumbre, es reflejo de esa denominada nada del ser instrumental que ha sustituido al ser moderno.

En resumen: «La filosofía —principalmente a partir de Hegel, y de un modo diferente con Heidegger y Sartre— sostiene esencialmente que en el ser mismo actúa la nada».¹⁷⁸

La negación del propio pensamiento originará la incredulidad y la sustitución del mundo real por el mundo de las apariencias; la predicación de Nietzsche sobre el reemplazo de la voluntad y su sustitución por la voluntad transformada en pasión ha invalidado el mundo tal y como descubre el Nietzsche citado por Alain Touraine: «Nosotros hemos abolido el mundo de la verdad. ¿Qué mundo nos ha quedado? ¿Quizá el mundo de las apariencias...? ¡Nada de eso! Con el mundo-verdad también hemos abolido el mundo de las apariencias».¹⁷⁹

Bajo este matiz, durante el siglo XX, la sociedad fue abandonando paulatinamente los valores calificados como burgueses: la economía dejó de ser real para ser producto de la especulación olvidando la productividad y especulando sobre el provecho, la política canceló sus metas de servicio para concentrarse exclusivamente en el manejo del poder. Este rompimiento moral ocasionó que el individuo fuera en la búsqueda del placer y sus satisfactores, con lo cual la personalidad se vio dominada por la sensualidad, y la cultura se convirtió en un mercado, con la consecuencia de que el arte no sólo se hizo utilitario, sino también se integró al objeto comercial, cuando no él mismo entró en remate.

Tras esta descomposición del valor en el siglo XX, vino el último intento del ser por subsistir en el llamado «mayo de 68» como hito. Luego de ese instante, expuesto y diluido por la liberación, los sociólogos consideraron que el ser moderno había muerto y que empezaba el reino de la nada espiritual.

La consecuencia inmediata y sensible (captable por los sentidos) se encuentra en el objeto amoral, producto de la tecnología que sirve para cualquier fin. El mundo así se torna pragmático y los objetos sólo son medios para conseguir la satisfacción de las necesidades más humanas que las primitivamente humanas.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁹ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 110.

El poema, entonces, es un satisfactor integrado en uno de los vocablos favoritos de la clase media mexicana, en la palabra cultura. Quien entiende el género es un hombre que la sociedad califica de culto. Sin embargo, desde esa perspectiva, un poema no vale más que un perfume y, si este último sirve para erradicar el olor natural (primera naturaleza) y darnos un nuevo entorno (segunda naturaleza), el poema actual no puede sino ir en esa misma dirección; la poesía sustituye el valor natural (la esencia humana) por la satisfacción mental (la imposición seudocultural), lo cual ocasiona que las versificaciones se influyan con la moda. De manera que, si la moda es el sexo (como en los años sesenta) encontraremos sobreabundancia de poesía erótica, o si el rumbo marca hacia la asexualidad (como en estas fechas) los poemas simularán con imágenes el distanciamiento de los individuos en el ámbito de la simulación de la pareja prototípica.

Imágenes en donde no hay nada que ver

La fuerza que irradia la técnica de vanguardia tuvo un resurgir con los albores del siglo XXI. Esta situación no ha sido un renacer, por lo contrario, ha venido a revelarnos la existencia de un *corpus* general de técnicas y una falta de originalidad en los procesos de estructuración de los poemas. Aunque el análisis nos conducirá a ver que los más jóvenes poseen menor manejo de recursos y desconocen la métrica tradicional, sin duda, conforme pase el tiempo y su aprendizaje se perfeccione se alinearán dentro de las variantes métricas del verso blanco que se consolidaron en los años ochenta y que provienen del México posrevolucionario. La única variable que podemos encontrar en la escritura reciente se manifiesta en la transformación de los contenidos. Cada vez es más marcada la idea de la muerte del mundo ilustrado, y aunque quedan resabios de juegos literarios en los autores más viejos, la tendencia es hacia una gravedad disfrazada de irreverencia, que se contradice con la aparente amoralidad del

consciente. Así, la búsqueda de la persona se da en lo superficial, pero tiene un anhelo por que «el pan vuelv[a] a saber».

Se ha seleccionado para ejemplificar las temáticas de la poesía más reciente cuarenta poemas de veintitrés autores pertenecientes a siete generaciones. Así tenemos desde la presencia emblemática de Marco Antonio Montes de Oca (1932), como representante de una antigua guardia renacida con la aparición de *Un trueno un resplandor y luego nada* seguido de *Himno a tientas* (2002), hasta los nacidos en los años ochenta —considerados pragmáticamente dentro de la generación *Net*—; pasando por los «poetas jóvenes», por tres generaciones perdidas¹⁸⁰ (las de los nacidos en los años cincuenta —primera—, en los sesenta —segunda— y en los setenta —tercera—), y ubicando —al mismo tiempo— como representantes de un cambio de moral a exponentes de la generación *χ*, generación que abarcaría autores de la segunda y tercera generaciones perdidas, nacidos entre 1965 y 1970, aproximadamente, pero cuya obra revela claramente la pérdida de la identidad y un rompimiento con las convenciones del orden social del México planteado como moderno y progresista.

Así, representan (no por calidad sino por convenir a lo que manifestaremos) a los «poetas jóvenes» José Emilio Pacheco (1939), Gloria Gervitz (1943), Elsa Cross (1946), David Huerta (1949) y Efraín Bartolomé (1950); a la primera generación perdida Coral Bracho (1951), Iliana Godoy (1952) y Eduardo Milán (1954); a la segunda, Eduardo Vázquez (1962), Juan Carlos García (1962) y Mónica Braun (1965); a la generación *χ*, Enzia Berduchi (quien por su fecha de nacimiento —1967— forma parte también de la segunda generación perdida), Luis Vicente de Aguinaga (1971), Dolores Dorantes (1973), Pedro Guzmán (1973), Sofía González de León (197?), Carlos Alberto Cortés (1976), e Ibet Cázares (1977) —miembros, estos seis últimos, a considerarse también dentro de la tercera generación perdida—; y a la generación *Net*, Leticia Cortés (1980), Marcela Moreno (1982), Fernando Correa (1983) y Abril Medina Caraballo (1985).

¹⁸⁰ El nombre de «generación perdida» es arbitrario, proviene de un artículo periodístico de José Joaquín Blanco, quien califica así a su generación.

He considerado conveniente seleccionar los textos presentados en antologías oficiales para ejemplificar algunos procedimientos de los escritores más jóvenes —generaciones *X* y *Net* — por ser estas publicaciones la representación de lo que la administración oficial de la cultura considera prestigiado e incluyente, y porque es labor de otro tipo de trabajos el realizar un censo más preciso. Los textos de los autores menos jóvenes están tomados preferentemente de sus libros publicados.

La intención de la recopilación de poemas no es establecer un «*canon*» de textos, ni apuntar nombres luminosos; mucho menos vaticinar quienes serán los grandes autores del siglo XXI. Los propósitos de mi disertación están en ubicar los procedimientos de la mediana en la escritura, no de la poesía más alta. Además, es conveniente destacar, que existe dentro de cada conjunto generacional una diferencia de calidad mínima entre los participantes de nivel de competencia. ¿Mediocridad generalizada o esplendor de la técnica para producir poemas? Cada cual tendrá su opinión.

No presento, entonces, una antología sino un muestreo.

Los temas

La poesía vive un momento de relajación, la invade un anhelo de encontrar lo sublime, mas ha vendido su alma a la «pequeña técnica» que mencionaba Diderot, cuando no a la mercantilización. Esto la obliga a «presentar lo impresentable»¹⁸¹. La poesía de la posmodernidad surge condenada a tal búsqueda, según lo reflexiona Lyotard:

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa.¹⁸²

¹⁸¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸² *Ibid.*, p. 20.

El arte más reciente sufre por su dificultad para conseguir plasmar; su existencia es producto de la irradiación y nace como un *phatos*; de ahí que la nada no se destruye mediante su aparición; muy por el contrario, se incrementa; dicha incapacidad parte de la búsqueda del hedonismo. Para la psiquiatría la felicidad parte de la erradicación del sufrimiento. Y el sufrir en pro de lo sublime resulta, desde una perspectiva lacaniana, inconveniente. Dicha situación implica la muerte de la poesía, pues la narrativa en su consagración de epopeya del tiempo histórico no ha dejado espacio sino para lo útil, para la crítica.¹⁸³ Finalmente, el sentido sepultado reaparece convirtiéndose en una abstracción interior plena de significaciones individuales.

El problema antiguo con Platón incide en que para la poesía la realidad solía surgir de la primera naturaleza, luego no hay espacio para lo social, únicamente para la introspección. De ahí que Kristeva entienda el por qué escribir poesía es producto de una enfermedad de interrelación con el interés público y privado, lo que explica el hecho de que haya llegado a la siguiente conclusión en «psicoanálisis y libertad»:

El relato de la crueldad, como el teatro de la crueldad en Artaud, nos mantiene vivos, en cuerpo y alma reunidos. Tierna a fuerza de relato. Marie-Rose escribía poemas al principio de su análisis. El análisis cambió su comportamiento: la anorexia desapareció y Marie-Rose publicó un libro de cuentos.¹⁸⁴

La libertad del integrado selecciona adecuarse a su entorno social; la del poeta selecciona algo más primario: realizar su placer en forma indiscriminada. De esta manera opera la búsqueda de lo sublime: a una deficiencia le corresponde, cual contraparte, una eficacia. La poesía, entendida de este modo, es un recorrido purgativo.

Ejemplo de la purga, constituye «Escribes porque no hay mucho que hacer» de Leticia Cortés; poema especialmente abundante en presentar matices temáticos de la posmodernidad, ya que en su técnica más surreal que lo surreal —propia del posmodernismo— muestra diversos fenómenos:

¹⁸³ Véase Georg Lukács, *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974, pp. 52-76.

¹⁸⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 53.

1 Escribe porque no hay mucho que hacer.
2 Porque a nadie le interesa escuchar
3 el sigilo del caracol que en las noches estalla,
4 ni a las hormigas que vuelan por defectos de naturaleza.
5 Porque nadie te entiende
6 o porque no tienes nada interesante que decir.
7 Porque lo baboso de las pestañas no se quita con un puño de arena.
8 Callas porque sabes que el silencio también muere,
9 porque todas las cosas las envejece el tiempo
10 porque por más pequeño que sea un latido,
11 también algún día dejará de hablar.
12 Escribe porque buscas la inmortalidad de tus labios,
13 el roce tinto de una boca que no es tuya.
14 Porque vienes a coser lo que no has encontrado sobre el papel.
15 Escribe porque buscas un adiós sonoro, similar a tu alma.
16 Un adiós que te duerma la piel,
17 sólo que ese dormir no se encuentra en versos.
18 Escribe ágil el goteo de todos los rincones de la tierra.
19 Alado tu cálamo incinera los oídos de las sirenas marchitas dentro del mar.
20 Escribe lo que no puedes encontrar,
21 lo que no es tuyo,
22 lo que mataste, lo que amas y matas.
23 Escribe porque no puedes estar solo
24 en este carnívoro espacio que devora tus entrañas.
25 Necesitas a alguien que apruebe tu manera de ser,
26 que cauterice tus labios a su corazón.
27 Escribe el olor de la muerte,
28 el museo que guarda los rasgos de su rostro en vida pasada,
29 la pus de las estrellas que cuelgan de las paredes de la noche.
30 Escribe con los ojos llenos de aire y la mano marchita sobre clepsidras.
31 Escribe el ardor que te provoca el saber que un lobo y una mariposa
32 no se explican de la misma manera:
33 Escribe cómo aúlla el capullo de una mariposa
34 y cómo se abre el aullido de un lobo que muere
35 y cómo de sus cenizas nace una hiena de hielo.
36 Te da miedo hablar
37 porque de filosofía no sabes nada.
38 Porque escribes al que pronuncia tu nombre y tu ahora.
39 Y si pudieras colocar un punto final sobre un parpadeo de Ariadna
40 te nombrarías Teseo para encontrarla cada noche.
41 Escribe porque no quieres perder ninguna palabra,
42 Porque entre suspiro y llanto,
43 un cuervo osado arrebató tu historia de la mente cansada.
44 Dice el cuervo: ¡Nunca más!
45 Es la Luna y nada más.
46 Escribe porque a veces tus huesos se hacen vino,
47 y no encuentras manera de frenar lo poco que tienes:
48 un cielo fatigado por el veneno de un cangrejo.
49 Y las alas se cansan,
50 y el dolor se cansa
51 y escribes, aunque te cansas,
52 de rosa azul que dilata la opresión del tedio.
53 Escribe los días más felices en que te haces delfín
54 y frunces el ceño como albatros de carne y hueso
55 y de cuando en cuando posees lombrices
56 que después de comerlas, olvidas.

57 Escribe los días en que eres Thor.
58 En que sacudes tu cascabel y besas la frente
59 de una triste caricatura.
60 Escribe el penoso deber de atravesar todas las noches Estigia,
61 de dirigirte cotidianamente al canto de alabanzas,
62 de regalar cantos de súplica.
63 Escribe tu andar debajo de la lluvia de palabras falsas,
64 el encender un foco únicamente con la mano,
65 literalmente, con la mano, sin cuerpo.
66 Escribe el lugar de las garzas, el lugar de la blancura.
67 El lugar en donde el olvido
68 se hace escarabajo.

El poema inicia con la denuncia de la desaparición del sistema, prácticamente presentando al objeto cual resultado de una irradiación sin sentido de un hacer para nada y para nadie, que claramente se opone a los valores indicados por Hilde Domin. No hay valor de decir, pues no se escribe para manifestar la verdad propia, sino «porque no hay mucho qué hacer», se degrada así el ser para convertirse en ser instrumental; del mismo modo desaparece el valor de convocar, pues se presupone que «a nadie le interesa escuchar», para qué entonces pensar en el *pars capere*. Queda así únicamente el objeto y desaparecen las fuerzas tanto del autor como del lector. Esta situación nos conduce a un simulacro de la escritura. Dada la premisa inicial, el poema se convierte en un ejemplo de ruptura del «silencio parcial» por medio de una secuencia de imágenes aisladas; pues, de lo contrario, la autora hubiese optado por la solución del silencio total; mas sabemos que preferimos la proliferación de constructos que no tienen nada que designar (simulacro), antes que la desaparición absoluta. Por eso mismo denuncia: «Callas porque sabes que el silencio también muere», es decir, se vuelve absoluto. La desaparición de los valores de la lírica que describe Domin, se complementan en paralelismo con la idea de la «nada» en el verso sexto: «no tienes nada interesante qué decir»; ahí desaparece tanto el objeto como el objetivo, en tanto que en el verso precedente, la palabra «...nadie...» designa la desaparición también del ser. El verso quince («Escribes porque buscas un adiós sonoro, similar a tu alma») refuerza la idea de la realidad desaparecida, desapareciendo, incluso, por medio del símil el propio autor.

De lo dicho en el poema se desprende también el que la finalidad del poema no se cumple en la obra en sí, ni mucho menos en la acción creadora; muy

por el contrario, la meta está fuera de las cosas, se encuentra en la historia de la literatura: «Escribes porque buscas la inmortalidad de tus labios».

La conciencia de la escritura afirma la elaboración, pero no concede una causa trascendente de la acción. No busca en lo interno sino en el exterior el reconocimiento. Retrata un ser humano interesado únicamente en sí mismo, ya que no busca una superación de su comunidad. Bajo estos parámetros sólo se refuerza la rebeldía de la vanguardia.

El poema muestra un gusto por lo surrealista. Este gusto incluye libertades sobre la métrica, libertades en la sintaxis, empleo de anáforas, metáforas de oración que pueden estar compuestas de distintos elementos, uso de la sinestesia. Y además, en México, una tradición culta que refiere el imaginario de los poemas de Octavio Paz.

La esquizofrenia del discurso, la manía sobre la repetición, sólo sostenida por un paralelismo continuo entre los enunciados, que no se conectan como un mensaje estructurado, continuo y progresivo nos hacen recordar las características de la «poesía lenguaje» americana.

Surrealismo (recurrencia libre) y posmodernismo confluyen sobre el texto, como sucede desde hace tres décadas sobre la escritura desarticulada de los poetas primerizos.

Una costumbre que se puede encontrar en varios poemas que se han escrito luego del año 2000 es el empleo de «estampas». Así como el funcionalismo arquitectónico ha puesto de moda la usanza del empleo de un motivo arquitectónico del pasado —de preferencia griego— en un fragmento de la fachada de las construcciones; la lírica novísima ha recurrido a algo similar, ya sea en forma intertextual como en el caso del poema de Leticia Cortés o en forma de *collage*. Así tenemos tres estampas a destacar, entre otras; una que tiene por intermediario a Octavio Paz en contrapunte a su búsqueda del idilio con mención de personajes emblemáticos, dada aquí con un motivo griego («Y si pudieras colocar un punto final sobre un parpadeo de Ariadna/ te nombrarías Teseo para encontrarla cada noche»); otra de Edgar Allan Poe («Dice el cuervo: ¡Nunca más!»); y una tercera de Tablada —menos evidente— («Es la luna y nada más»).

«Las estampas», última versión de los recursos de intertextualidad y cita son diferentes en intención a los casos de influencia, diálogo y uso culterano; la diferencia de ellas radica en que se encuentran para proporcionar una idea de amplio bagaje cultural; colindan más con el plagio que con el reconocimiento y sirven para adornar un texto que de otro modo quedaría plano. Generalmente, no agregan sentido al discurso, simplemente rompen el estilo continuo en que ha sido estructurado un texto. Son parte de un gusto «retro», de un culto por la cultura «muerta», por lo ya ido, nostalgia de lo que no le ha tocado vivir a los artistas del ahora. Pero sobre todo, son la sustitución de la poesía que refleja lo externo por una sustitución. No tienen que ver con lo que diseñó T. S. Eliot sino con la sustitución del diálogo con la tradición por el plagio de la tradición.

En cuanto a la estampa cual *collage*, la podemos ejemplificar con un fragmento de otro poema, con el siguiente cuarteto de «Deseo en Vallejo, *Trilce*, XIII»:

Por respetar nunca hubo algo de sexo,
luego el total se simplifica al máximo;
mas *pienso, pienso y pienso*, sin sentido;
sin palpar, sin sentir. *Pienso en tu sexo.*

Cuyo referente en Vallejo es el poema «XIII» de *Trilce*, como bien sabemos:

Pienso en tu sexo,
Simplificando el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso...¹⁸⁵

Y tiene un antecedente intermedio, aún, en «Cansancio de toda metafísica» de Ulalume González de León.

Para simplificar
pienso en tu sexo¹⁸⁶

¹⁸⁵ César Vallejo, «XIII», en *Trilce*, en *Obra poética completa*, Bogotá, La oveja negra, 1980, p. 107.

¹⁸⁶ Ulalume González de León, «Cansancio de toda metafísica», en *Plagios*, México, Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1973, p. 67.

El caso último, extraído del libro *Plagios*, nos revela el antecedente de este cambio en el empleo de los textos previos. Lo que en Eliot fue originalidad en lo más reciente es imitación o calca.

El poema de Leticia concluye con la toma de conciencia de la degradación del ser y la evocación nostálgica de las imágenes del entorno natural y retorna a la condena:

58 En que sacudes tu cascabel y besas la frente
59 de una triste caricatura.

66 Escribes el lugar de las garzas, el lugar de la blancura.
67 El lugar en donde el olvido
68 se hace escarabajo.

El poema encierra, en fin, la idea de un mundo que se va terminando en el presente, en el que quedan sólo reminiscencias del pasado y que carece de posibilidad de futuro. El presente está dado por el acto de escribir, el pasado por el mundo arqueológico de lo social y la nostalgia por la naturaleza y el futuro por la nada. «La nada» conforma la nueva búsqueda de lo sublime o lo sublime mismo.

Los poetas jóvenes

José Emilio Pacheco¹⁸⁷

El nombre de poetas jóvenes, que pesa en especial en la figura de José Emilio Pacheco (1939), forma la losa de la poesía del último cuarto del siglo XX, porque luego de ellos, los poetas “niños” se verán obligados a seguir siendo promesa. Problema de la nomenclatura. La característica de los poemas nacidos en los años cuarenta es la asimilación de la tradición y la consolidación de las técnicas vanguardistas. Lo que en la confluencia de los Contemporáneos, los Estridentistas, los Ateneístas, los miembros de las revistas *Taller* y *Tierra Nueva* fue experimentación, originalidad, novedad, primicia, evolución y descubrimiento;

¹⁸⁷ Nació en 1939.

en los jóvenes autores fue consolidación, intertextualidad, asimilación de la tradición reciente, continuación, técnica y oficio. No fue deterioro, sino síntoma de la institucionalización de la vanguardia y predominio del capitalismo sobre el marxismo, incluyendo la asimilación de sus héroes. Esto originó dos situaciones con respecto al arte: la emblemización de los recursos surrealistas y la adecuación del posmodernismo americano (evolución de la vanguardia) a la tradición nacional.

Estas circunstancias originan que los poemas primeros de José Emilio Pacheco muestren apego —en su tiempo— a los esquemas de la más reciente tradición y al mismo tiempo refieran asuntos novedosos.

Tendremos entonces «Mar eterno» como un discurso ascendente nacionalista resonancia de «Pausas I» de José Gorostiza, «Autoanálisis» como una ironía autoconstructora de la tradición freudiana en el surrealismo, «Che» como una crítica razonante a la infructuosa labor de la lucha marxista en América Latina, «Pompeya» cual una pieza de la proyección del erotismo de *culta latina* exagerado en un tiempo de predicación de la emancipación sexual, y «Un marine» que establecerá un poderoso nexo con la poesía de la escuela Black Mountain de los años cincuenta para criticar el sistema militarista norteamericano.

Ejemplo antiguo de la construcción de la técnica parisilábica constituye el siguiente poema de Gorostiza «¡El mar, el mar!/ Dentro de mi lo siento./ Ya sólo de pensar/ en él, tan mío/ tiene sabor a sal mi pensamiento»¹⁸⁸ (5-7-7-5-11).

Éste poema influye en la estructura de varios poemas del primer Pacheco, pero en «Mar eterno», además, marca el contenido.

¹⁸⁸ José Gorostiza, «Pausas I», en Salvador Elizondo (antologador), *Museo poético*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 166.

«Mar eterno»¹⁸⁹

- 1 Digamos que no tiene comienzo el mar
- 2 Empieza donde lo hallas por vez primera
- 3 y te sale al encuentro por todas partes

	a	12	seguidilla	6.11
a		12	seguidilla	6.11
		12	seguidilla	6.11
	↑	↑	↑	↑
	Rimas	Número de sílabas	Métrica	Ritmo

Poema que narra en literal presente lo conceptual, el encuentro y el reencuentro con lo inmenso que refiere la «Mar» como signo magnificado por el adjetivo casi pleonástico «eterno», plantea un tópico que no ha vuelto a ser tratado en forma tan sorprendente.

La línea nacionalista por la técnica de Tablada se da en el siguiente haikú que como el de la sandía, del modernista, emplea una rima consonante para darle mayor énfasis a ésta. Pacheco hace de dicho efecto el principal recurso sonoro de su poema, al grado de enfatizarla aún más que el fundador, al propiciar la rima de palabras agudas. Otro recurso fónico importante se encuentra en la aliteración de la letra [o] en el transcurso de los versos.

«Autoanálisis»¹⁹⁰

- 1 He cometido un error fatal
- 2 —y lo peor de todo
- 3 es que no sé cuál.

b	A	10	hemistiquios	4,7,9
b	b	6	iguales	5
	A	6		5
	↑	↑	↑	↑
	Rimas	Número de sílabas	Métrica	Ritmo

El haikú no muestra ninguna imagen plástica, ¿referirá al sexo?, tal vez con el adjetivo propio de la seducción, «fatal»; pero el concepto se menciona literalmente («error»). El poema es además un caso significativo, quizá uno de los primeros de

¹⁸⁹ José Emilio Pacheco, «Mar eterno», en *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, p. 54.

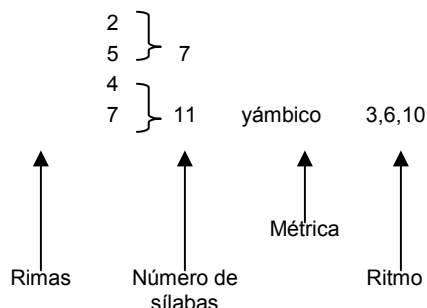
¹⁹⁰ José Emilio Pacheco, «Autoanálisis», en *Fin de siglo y otros poemas*, p. 31.

la técnica de parisílabos (con todo y la falla técnica del decasílabo), que en parte continúa el haikú de Tablada, «sandía» (elaborado con cinco cuatrísílabos).

«Che», es una silba mínima (formada por dos versos) que muestra ya ese principio que evolucionará para ocultar la métrica.

«Che»¹⁹¹

- 1 Ellos
- 2 al darle muerte
- 3 le otorgaron
- 4 la vida perdurable.

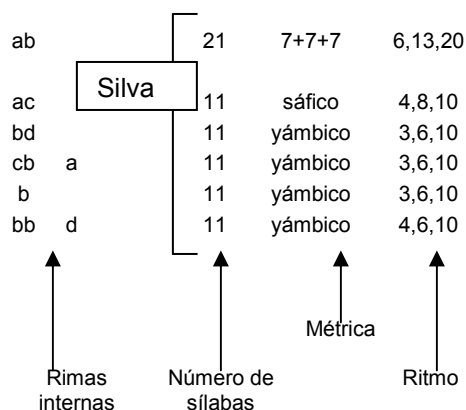


«Che» refleja —con su paradoja integral— cómo el capitalismo ha hecho permanente la muerte del comunista. Aquí el concepto sí refleja una imagen, la del guerrillero.

Producto de la hipérbole es la silva «Pompeya»:

«Pompeya»¹⁹²

- 1 La tempestad de fuego/ nos sorprendió en el acto/
de la copulación.
- 2 No fuimos muertos por el río de lava.
- 3 Nos ahogaron los gases. La ceniza
- 4 nos sirvió de sudario. Nuestros cuerpos
- 5 continuaron unidos en la roca:
- 6 petrificado espasmo interminable.



Sublimación de la cópula, el poema no manifiesta espiritualidad ni amor, exclusivamente sexo. No es un caso de *eros* y *thanatos*, sino de la unión de lo

¹⁹¹ José Emilio Pacheco, «Che», tomado de <http://www.larevista.com.mx/ed532/5329.htm>, vigente el 4 de febrero de 2006.

¹⁹² José Emilio Pacheco, «Pompeya», en *Fin de siglo y otros poemas*, p. 34.

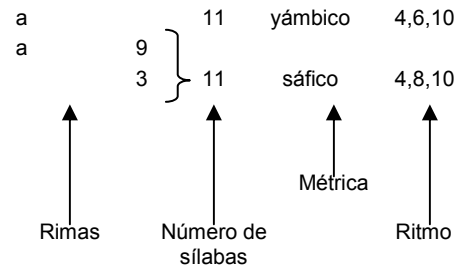
pánico y la muerte. Su rebeldía radica contra la moral cristiana, pues al morir no hay espiritualidad sino sólo apego a lo tangible.

Característica a destacar son los dos casos de encabalgamiento (versos tres al cinco).

«Un marine» introducirá a José Emilio en el poema político, que será una de sus vertientes de madurez. Su postura es opuesta, en los tres versos, a la parodia que Efraín Huerta hace de «Farrewel» de Pablo Neruda. Mientras que Huerta señala con reclamo, este poema es intimista y compasivo del soldado muerto. También incluye la crítica a la guerra de Vietnam, con lo cual se emparenta con el sentir de la «poesía lenguaje» norteamericana en cuanto al enfoque exclusivamente, porque el texto no muestra una voluntad de desintegrar la sintaxis, como después ocurrirá en sus líneas *pop*.

«Un marine»¹⁹³

- 1 Quiso apagar incendios con el fuego
- 2 Murió en la selva de Vietnam
- 3 y en vano



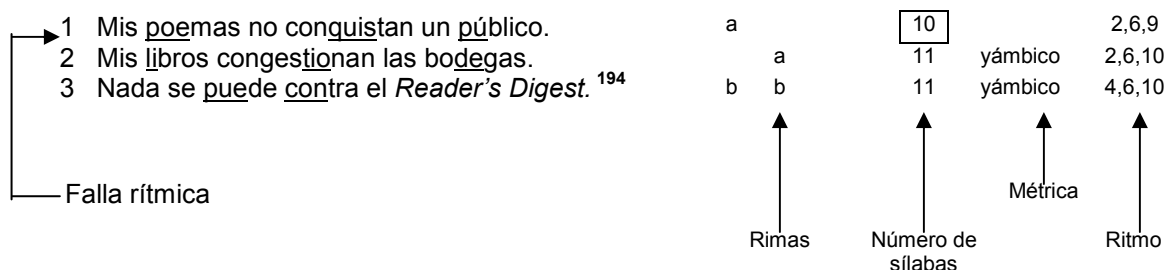
Lineal, y armónico por su par de endecasílabos, el poema es un breve cuadro.

El que los textos seleccionados sean breves corresponde a que Pacheco suele desenvolverse mejor en los textos cortos, ya que en los que son un poco más extensos suele perder intensidad emotiva y reflexiva.

Los poemas anteriores muestran cómo Pacheco incursionó en la vanguardia previa al momento histórico de la «posmodernidad» con un sentido grave y una ironía mesurada. Luego de aquel instante, nuestro escritor, en el «posmodernismo» encontró motivos para cambiar el escenario de valores por el

¹⁹³ José Emilio Pacheco, «Un marine», tomado de <http://www.larevista.com.mx/ed532/5329.htm>, vigente el 4 de febrero de 2006.

de la mercancía. Nostálgicamente acusa la derrota de la literatura ante la comercialización y el deterioro en la gravedad del ser:



Antonio Mestre afirma, con respecto a su última época, que

sus poemas fueron escritos a partir de una metáfora *pop*, una imagen *pop*, para que a través de lo *pop* la crítica a la posmodernidad fuera mordaz, con sus propios elementos y su propio lenguaje, y así ser recurso refrescante para la poesía mexicana. Lo *pop* cobra coherencia y sentido en el discurso poético a través de la poesía conversacional. La ironía *pop*, como la ironía histórica y la ironía fatalista, van dirigidas, detrás de su aparente desentendimiento de la civilización que se regodea en lo *pop* plástico, a burlarse de lo que ha terminado por sustituir al progreso: la vida plástica, efímera, de las transnacionales, e incluso, de la hegemonía del idioma inglés.¹⁹⁵

Y da como ejemplo:

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de la Kimberly-Clark Corp.,
en una antigua máquina Remington.
Lo que me paguen irá directamente a las arcas
de Gerber, Kellogg's, Procter and Gamble, Nabisco, Heinz,
General Foods, Colgate-Palmolive, Gillette
y California Packing Corporation.¹⁹⁶

Yo lo creo a la inversa, el triunfo del mercantilismo se da en una ironía como reacción de quien no puede sino ir por la vía de lo impuesto. Y su impuesto gustoso hace que José Emilio Pacheco sea el primer representante de la poesía *pop* en México, con todo lo que esto implica en cuanto a la renuncia de su propia cultura. Pues como se ve en el fragmento de texto, respiratorio, hacia el final ha perdido hasta su habitual apego a la métrica isosilábica.

¹⁹⁴ José Emilio Pacheco, « Autoanálisis», *Fin de siglo y otros poemas*, p. 31.

¹⁹⁵ Mestre, Antonio, «Ironía, civilización y posmodernidad en la poesía de José Emilio Pacheco», en Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas*, México, Eón-Universidad Iberoamericana, 2004, p. 269.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Gloria Gervitz¹⁹⁷

El ejemplo destacado de la poesía visual en México es el poema en evolución acumulativa de Gloria Gervitz, *Migraciones*.

Blanca Alberta Rodríguez sugiere una metodología para descifrar la poesía plástica:

Siguiendo a Viviana Cárdenas, el sistema de escritura comprende tres zonas: fonográfica, visuográfica y semasiográfica. La primera alude a la correlación entre lo oral y lo visual, es decir, la correspondencia entre un fonema y una grafía en un nivel fonológico. (...) La zona visuográfica se refiere a los elementos gráficos no verbales, la disposición del espacio, los tipos y tamaños de letra, de color, que son de carácter totalmente visual. (...) [Y en la zona semasiográfica] como lo apunta Nina Catach, se da una «puesta en valor», el blanco de la página y el negro de la grafía crean significación.¹⁹⁸

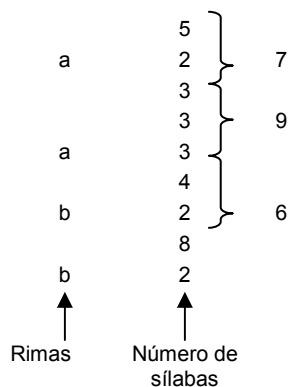
Procuraremos, hacer un comentario en el terreno que lo propone la mejor conocedora de la obra de Gervitz, Blanca Alberta. Considerando también, su análisis, el cual se centra en la idea de que «en lo propiamente visual: las figuras adoptadas por el cuerpo del texto son la de la contención y la quiebra».¹⁹⁹

Únicamente por situar su verso libre apuntaré unas líneas de Gervitz, pues mi interés se centra tan solo en una.

*Yizkor*²⁰⁰

(fragmento)

1 El corazón
2 cráter
3 Testigo
4 Contesta
5 Contéstame
6 La voz pálida
7 cae
8 Las palabras desfondadas
9 Caen



¹⁹⁷ Nació en 1943.

¹⁹⁸ Blanca Alberta Rodríguez, «El cuerpo del texto», «Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz», *ibid.*, pp. 310-311.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 311.

²⁰⁰ Gloria Gervitz, *Yizkor*, en *Migraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 60.

En este poema sugeriremos un plano fónico, uno visual y otro de sentido.

Fónicamente destacan los fenómenos de reduplicación que coinciden con la rima final, en especial con la palabra caer, así como el empleo del fonema [k] que onomatopéyicamente va dando —en el fragmento escogido— una idea de quebrantamiento (la palabra «cráter» inicia un paro cardíaco —alegóricamente—). Al lado del crujir del texto se presenta la presencia del fonema [s], fonema que agrega silencio en cada enunciado.

En el plano visual el fragmento muestra la caída con el quiebre de las líneas y la caída final que constituye el último verso (coincide incluso ahí la palabra); el postrer verso, incluso, tiene una alineación propia y un ritmo más breve (bisílabo). Por otra parte y como acumulación, coinciden en el lado izquierdo del texto los sístoles de la conversación (el proponer el diálogo), los cuales contrastan con los diástoles que crujen y que se ven del lado derecho (la no respuesta del interlocutor).

Con lo expuesto, lo semántico, «*mise en page* » (Nina Catach), radica en la incomunicación, en la caída de lo dicho por la falta de respuesta. El texto plantea de tal forma un monólogo.

Este caso de la incomunicación, según nos revela la maestra Rodríguez, es más letal en la ausencia de texto tras la sentencia, en la casi página en blanco que forma la respuesta en una conversación planteada en *Pythia*:

¿me oyes todavía?²⁰¹

²⁰¹ Gloria Gervitz, *Pythia*, en *Migraciones*, s/p.

Elsa Cross²⁰²

De sobra sabemos que en un estudio más amplio sobre Elsa Cross²⁰³ deben figurar poemas con imaginarios orientales, extraídos ya sea de *Baniano*, *Canto Malabar*, *Poemas desde la India* o *El diván de Antar*; así como los que rescatan la arqueología nacional como *Jaguar*.

Brevemente, y por no dejar, citaré un caso de cada línea, pues lo que interesa aquí no es la valoración integral de una obra, sino la simple presencia representativa, no selectiva, de una escritora que puede producir poemas en el primer cuarto del siglo XXI.

Empezaremos (de manera contraria a la cronología) por el poema nacionalista, «Xibalbá», cuyo principio nos permitirá ver los límites entre el verso libre con apego a un régimen tradicional (métrica de imparisílabos, en este caso), un verso libre con base en la métrica blanca que se despega ligeramente de ella (caso de Elsa Cross), y un verso libre —como recomendaba Guillermo Rousset Banda— sin estructuras. Estas tres variantes prestigiadas requieren de cuidado de parte del autor; a ellas —y ausente del poema— se suma una forma descuidada producto del azar, la cual es la más difundida y frecuente, la empleada por los primerizos o por los improvisados.

Aquí no abordaremos el tema de la muerte, habitual en Cross, ni el imaginario prehispánico; ni el jaguar como símbolo de poderío y matanza, ni su «mirada», símbolo de la esperanza. Tampoco nos detendremos en el contraste de las luces blancas de los «astros», signos de una vía de ascenso; ni del panorama general que se plantea en desgracia, mediante el color negro dado por la mención de la «obscuridad»; ni de la introspección a la que la sinécdoque «filo» y la metáfora de verbo «cortará» en efecto de una luz (en reticencia) que permitiera que el pensamiento (signado por la luz, iluminación) permita la reflexión, término expuesto en una metáfora y circunlocución («el camino de adentro»).

²⁰² Nació en 1946.

²⁰³ N. 1946 en la Ciudad de México.

debían construir estructuras que no repitieran el mismo número de sílabas de una línea hasta después de tres versos; criterio similar al que se emplea para identificar la rima más lejana. Este último es el argumento para establecer las estructuras de verso libre.

De conformidad con lo expuesto podemos establecer (en los fragmentos que se indica en el esquema que se ha hecho sobre el poema) que se pueden agrupar versos continuos en las tres técnicas: versiones apegadas a la tradición isosilábica, métrica libre que no repite versos de la misma medida y alternancia del verso blanco y el libre.

El poema seleccionada para ejemplificar los de la tradición oriental es el tercero de una serie de cuatro denominada «Benares». Este poema, como resultará evidente, es casi una silva encubierta; un eneasílabo (alterado en la presentación por hiatos, verso siete) y la invocación «Mahakala» (en dos ocasiones) lo impedirán, haciendo quedar como imparisilábico, tan sólo el texto.

Por lo mencionado, podemos considerar que el poema, debido a las ligerísimas libertades que se permite corresponde a lo que Tomás Segovia denominó «silva moderna».

«Benares», «3»²⁰⁵

1	Oh Shiva, <u>Mahākala</u> ,	7		6
2	he seguido tus <u>huellas</u> .	7		6
3	Busqué tu <u>rostro</u> en los templos y los <u>ríos</u> ,	12	seguidilla inversa	4,11
4	en lugares <u>ocultos</u>	7		6
5	donde dejaba <u>flores</u> sobre tu <u>imagen</u> .	12	seguidilla	6,11
6	Te busqué en la <u>pedra</u> que surge de la <u>tierra</u> ,	14	hemistiquios iguales	6,13
7	por <u>calles cubiertas</u> de <u>estiércol</u> .	11	yámbico	4,6,10
8	Y vi que <u>eras tú</u> quien me <u>seguía</u> .	11	yámbico	4,6,10
→9	<u>Mahākala</u> ,	4		3
10	se <u>marcan</u> tus <u>huellas</u> en mis <u>manos</u> ,	11	yámbico	4,6,10
11	tus <u>uñas</u> <u>trazan</u> <u>líneas</u> en mi <u>cara</u> ,	11	yámbico	4,6,10
12	tu <u>aliento</u> <u>vuelve</u> mi <u>cabello gris</u> .	11	sáfico	4,8,10
13	Oh mi amor, <u>devoras</u> mi carne <u>poco a poco</u> .	14	alejandrino	6,13
→14	<u>Mahākala</u> , [/] me <u>fundirás</u> <u>contigo</u>	11	4+7	3,10
15	en tu <u>abrazo</u> de <u>fuego</u> ,	7		6
16	mi <u>cráneo</u> será [/] la <u>copa</u> donde <u>bebas</u> .	13	7+7	6,6

↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

— Pausas intencionales

²⁰⁵ Elsa Cross, «Benares», en *Poemas desde la India*, en *Espirales (Poemas escogidos 1965-1999)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 264-268.

Benares, población de la India, es una ciudad santa para varias religiones; quintaesencial, suele decirse. El Ganges, río sagrado le da vida en un doble significado, uno material y otro espiritual. A este río acuden peregrinos en búsqueda de dos caminos de liberación, el sanar o el morir.

En el poema se encierra este misterio entrevisto por dos religiones distintas: el Bramanismo y el Budismo.

El personaje de la *Tri-murti* (trinidad india) que escoge la autora es Shiva, en su acepción del Kâla negro, marido de Kali, evolución de Rudra (religión védica), símbolo y ejecutor de la muerte; muerte que es generadora de vida al mismo tiempo, en la figura del Shiva, Nataraja, quien baila la danza cósmica o de la creación. Este dios tiene a la vez una representación de toro (Nandi) que simboliza la sexualidad además de ser, —mediante otra acepción— señor de los demonios (Bhuteshvara) que habita en los cementerios.

La explicación de Mahakala tiene dos vías. La primera atiende a que en el Tibet se considera al Mahakala Blanco, Gönkar, protector del Drama. La segunda radica en la práctica Mahakala del budismo o Puja de Tara, comunión con Buda, a celebrarse cada octavo día del mes tibetano; en la cual es una forma de medicina ejercida por medio de la ira.

El poema tiene más rasgos de la primera religión, pero no descarta la segunda. Primero introduce la mención del dios de la muerte (Shiva) y luego, una súplica de sanación (Mahakala), la cual se repetirá —reduplicación— interrumpiendo el rito del poema, como ya se mencionó, para dar la sensación del rito y la repetición de la palabra sagrada liberadora, asunto común a los rezos.

Por otro lado, el poema es un cuadro barroco culterano que referirá a Shiva y al Mahakala en las acepciones señaladas.

Primero la voz que habla perseguirá la muerte en Benares sugiendo a esta ciudad por su sinécdoque y característica «templos» y al río Ganges mediante la metonimia de designar en plural lo singular «ríos». Enseguida confesará que buscó en los cementerios (Bhuteshvara): «en lugares ocultos»; en los santuarios (Nataraja): «donde dejaba flores sobre tu imagen»; en el rito budista (Mahakala blanco, simbolizado por la tierra blanca, sakya de la montaña Ponpori): «en la

Resulta evidente que es una silva si la presentamos así:

1	Detrás del sueño <u>emerge</u>		7		6
2	la luna entre los <u>árboles</u> .		7		6
3	Todo se vuelve <u>plata</u> .		7		6
4	Las ramas del <u>ciruelo</u>	a	7		6
5	apuntan al <u>levante</u> .		7		6
6	Oleadas de <u>silencio</u>	a	7		6
7	“Y la caballer <u>ía</u>	B	7		6
8	a <u>vista</u> de las <u>aguas</u> descend <u>ía</u> .”	b B	11	yámbico	2,6,10
		↑	↑	↑	↑
		Rimas	Número de sílabas	Métrica	Ritmo

Esta suave armonía con remembranza de los Siglos de Oro («Y la caballería...»), silba exacta refuerza la idea de que la obra de Elsa Cross parte de una tradición sonora isosilábica, lo cual la hará escribir poemas en la técnica de imparisílabos, ya sea cumpliendo a carta cabal con esta línea o intentando desapegarse de ella, según casos particulares como los expuestos.

En cuanto el contenido, éste recrea la fórmula creada por Tablada («la luna entre los árboles (...) las ramas del ciruelo») para escribir chinerías, sólo que entremezclada con las fórmulas del Renacimiento («Detrás del sueño (...) todo se vuelve plata (...) apuntan al levante»). La primera estrofa transcurre alternando un verso occidental y uno oriental. Hábil mestizaje de dos tradiciones.

Luego de este recorrido, abordaremos el poema que sirve al estudio, el cual es el segundo de los «Ditirambos», de «El vino de las cosas»; su razón de utilidad radica en que la fecha de edición del libro que lo contiene (2004) sugiere una escritura reciente.

Para Verónica Volkow

1	<u>Tus formas</u> se graban en el <u>monte</u>	B	a	10	libre	2,5,9
2	en los <u>bordes</u> <u>húmedos</u> de la <u>pedra</u>	a	c	11	libre	3,5,10
3	—cavidades como <u>axilas</u> .			8		7
4	<u>Tus formas</u> se <u>pegan</u> a mis <u>huesos</u> .	Bc		10	libre	2,5,9
5	Dejo de <u>existir</u> ,			6		5
6	sólo tú <u>quedas</u>		c	5		6
7	como jade en estas <u>faldas</u> .		d	8		7
Ritmo 1: libre						
8	<u>Cuánto</u> de ti <u>estalla</u> en cada <u>hōja</u> ,		d	10	libre	1,5,9
9	reverbera en la <u>distancia</u>		d	8		7
10	donde tu <u>luz</u> <u>devora</u> todo <u>brillo</u> .		e f	11	yámbico	4,6,10
11	(¿Estoy en tu <u>abismo</u>)		f	5		4
12	o lo <u>rodeo</u> ?)		g	5		4
13	Renazco en la <u>sombra</u> del <u>laurel</u> ,		e h	10	libre	2,5,9
14	en la <u>celda</u> de un <u>templo</u> <u>circular</u>		g	11	yámbico	3,6,10
15	si <u>sostienes</u>		h	4	} 11: libre {	3
16	con un pie <u>gigantesco</u>		g	7		7,10
17	el <u>firmamento</u> .		g	5		4
Ritmo 2: imparisílabos						
18	<u>Tus formas</u> como un <u>vértigo</u>		g	7		6
19	me absorben,			3		
20	me <u>disuelven</u> .			4	} 7 {	} 6 {
21	Dejan en <u>mis labios</u> <u>briznas</u> de anís.			11		
22	Y en el fondo del <u>risco</u>			7		6
23	Árboles como <u>dioses</u> ,			7		6
24	sabinos <u>rojos</u> .			5		4
Fallas rítmicas						
					Rimas	
					Número de sílabas	
					Métrica	
					Ritmo	

El texto se divide en seis estrofas, cada estrofa corresponde al manejo de una idea principal, que se emite en forma de conversación directa. En el primer conjunto se describe —hablándole a una segunda persona— la unión de una pareja y las esperanzas que esto ocasiona en la voz femenina que emite el poema (el yo poético, si se quiere); en el segundo conglomerado el emisor reflexiona sobre cómo influye la presencia amada en la escritura; en el tercer momento inquiere a su escucha sobre su situación —la del yo— con respecto a la relación,

²⁰⁷ Elsa Cross, «Ditirambos»: «2», en *El vino de las cosas*, *Ditirambos*, México, Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 15-16.

la cuarta estructura trata de la alegría por la transformación de la captación de las cosas que se produce gracias a la presencia amada; en la quinta estrofa se retorna al primer momento sólo que de manera inversa, ya que en lugar de que la persona amada se una a la narradora, es ésta quien se siente atraída a una unión esperanzadora; finalmente, la parte sexta torna al interior del emisor para describir el crecimiento de su amor. El tema amoroso se plantea como un recorrido de la unión de los elementos físicos que sostienen y van hacia un universo conceptual; esto sucede en tres ocasiones, las dos primeras—indicadas por la cláusula inicial «Tus formas»— desembocan en la esperanza, simbolizada respectivamente por «jade» y «anís» (elementos naturales verdes); en tanto que la última concluye en el color de la pasión, nuevamente en un elemento vegetal: «sabinos rojos».

Podríamos plantear que la primera unión lleva al emisor al Nigredo (estado de depresión), la palabra que descubre este momento es «abismo» y la clave de acceso se da a la inversa, ya que la luz principal (que no su ausencia, el negro) no permite que se vea otro «brillo» cualquiera (negritud de lo demás); el Nigredo se presenta en la tercera estrofa, las precedentes constituyen el camino hacia ese punto mental. La segunda etapa de la tradición oculta empleada en el poema, el Albedo, se da en las estrofas cuarta y quinta, el verbo «renacer» marca la pauta y el inicio de un nuevo ciclo («templo circular») de la persona («celda»); no obstante, aquí hay un elemento, el «vértigo» —intuyo que blanco—que introduce una duda, de modo que el Albedo no es la dicha sino una bonanza flagelada por dudas, de ahí que no alcance una plenitud. El Rubedo, etapa máxima de esplendor cuyo color emblema es el rojo, se encuentra en la estrofa última, incluso el poema termina con la palabra «rojos».

El empleo de la anáfora —indicado en el texto— parece emparentar el poema con la tradición surrealista, en tanto que los signos, especialmente los de la naturaleza, con la tradición hermética.

En cuanto a los tropos, podemos decir, de manera general, que se emplean sinécdoques para describir a las personas y metáforas para indicar sus acciones. De este modo se describen dos cuerpos (un tú y un yo) y un yo interno; así como un asimilar y ser asimilado aunado a un esperanzarse y un amar en voz de un

emisor. Además, los sentimientos del yo se sugieren, generalmente, mediante casos de la metonimia de sustitución del significado por el signo.

Ya se ha hablado parcialmente de algunos signos. Podemos ver la distribución lógica de algunas metáforas y sinécdoques en el siguiente cuadro:

Categoría gramatical:	Sustantivos:	Verbos:		Sustantivos:
Tropo:	sinécdoque	metáfora		sinécdoque
Referidos:	receptor			emisor
	Tú			Yo
Primera estrofa	Cuerpo 1			Cuerpo 2
	«formas»	«graban»		«monte»
				«Bordes húmedos de la piedra»
	«axilas»			«cavidades»
	«formas»	«pegan»		«huesos»
		«quedas»		«dejo de existir»
	«jade»			«faldas»
Segunda estrofa	«Cuánto de ti»	«estalla» y «reverbera»		[mi escritura] signada por la «hoja»
	«luces» (signo)	«tu luz» (signo)		«devora»
Tercer estrofa		«estoy» o «lo rodeo»		[yo]
	«tu abismo» (signo)			
Cuarta estrofa		«renazco»		«sombra del laurel»
	[tú]	«sostienes»		«celda» mi «firmamento»
Quinta estrofa	«formas» y «vértigo»	«me absorben, me disuelven»		[mí]
	«formas»	«dejan»		«labios»
Sexta estrofa				«fondo del risco»
	«árboles como dioses» (símil) = «sabinos rojos» (signo)			

Las palabras entre corchetes son enunciaciones directas.

Cabe señalar que la autora establece algunos juegos de símil en los campos de la designación tanto del tú («quedas como jade» y «tus formas como vértigo») como del yo —que es femenino— («cavidades como axilas» y «árboles como dioses»).

Destaca también el hecho de que el poema, aunque principalmente es visual y táctil, emplea todos los sentidos. Así tenemos los siguientes casos:

- Gusto y el olfato: «Dejan en mis labios briznas de anís».
- Oído: «reverbera» (empleado como sinestesia que refiere una presencia).
- Tacto: «Tus formas se pegan a mis huesos», por citar sólo un caso.
- Vista: «Tus formas se graban en el monte», entre otros.

Por último, atenderemos al sistema fónico: el poema tiene dos momentos rítmicos: el primero (que va del verso uno al nueve) rompe ligeramente la combinación de imparisílabos (versos de cinco, siete, nueve y once sílabas) y el segundo (del verso décimo al final) que pese a presentar dos problemas rítmicos es completamente tradicional (tiene como base la silva y la endecha de 5 y 7 sílabas). La base rítmica imparisílaba permite que el poema fluya en una melodía única que muestra algunos requiebros.

Con nueve ligerísimos cambios podría quedar dentro de la técnica de imparisílabos así:

«Tus formas se **graba[ron]** en el monte/ en los **húmedos bordes** de la piedra/ —
cavidades **[: ...]** axilas./ Tus formas se **pega[ron]** a mis huesos./ Sólo tú quedas[,]
dejo de existir[...]/ **[cual]** jade en estas faldas.// Cuánto de ti estalla en cada hõja,/ **en**
la distancia reverbera / donde tu luz devora todo brillo.// (¿Estoy en tu abismo/ o lo
rodeo?)// **[Yo]** renazco en la sombra del laurel,/ en la celda de un templo circular/ si
[tú] sostienes/ con un pie gigantesco/ el firmamento.// Tus formas como un vértigo/
me absorben, me disuelven./ Dejan en mis labios briznas de anís.// Y en el fondo del
risco/ Árboles como dioses,/ sabinos rojos».

La secuencia métrica tradicional (con predominio del endecasílabo real) sería la siguiente: 11-11-7-11- 11-7-9 (libre)-9 (tradicional)- 11-5-5-5-7-5-11-11-11 (libre)-5-7-7-11 (libre o de gaita gallega)-7-7-5.

La presentación no pretende el cambio —es mejor el texto original— sino exclusivamente la demostración de la técnica que sostiene el ritmo del poema, la cual intencionalmente su autora altera; pues creo que Elsa Cross no busco la tendencia métrica regulada. Muy por el contrario, en este poema —como en

muchos de su obra— anheló el verso libre, pero su educación en la eufonía tradicional la traicionó.²⁰⁸

Cabe señalar dos pormenores: primero, que la autora no prestó especial atención por las asonancias, como se ve por las rimas que se dan al final del texto, como se aprecia en la columna correspondiente; y, en segundo término, que los decasílabos presentan una acentuación extraña similar a la que suele emplear Rubén Bonifaz Nuño en su última etapa (acentos en segunda, quinta y novena sílabas).

Terminaremos de hablar de Elsa Cross reconociendo su valía. Elsa Cross es conocida por dos aspectos, un respeto y empleo sabio de las culturas ancestrales —principalmente la de la India— y su saber filosófico. Este par de características le dan una voz original. Conocedora de la técnica, como se ha visto en los poemas, Elsa Cross, sin duda, será valorada dentro de una década como una *master* de la poesía mexicana.

David Huerta²⁰⁹

Desde sus primeros sonetos publicados en la revista *Punto de Partida*, David Huerta mostró un arraigado oficio (técnica). Huerta indagó en diversas formas tradicionales y de vanguardia. Con respecto a las estructuras, su punto más importante, quizás se encuentra en que es quien retoma, en *Incurable*, la técnica versicular transformada para la poesía en español por José Carlos Becerra.

²⁰⁸ Elsa Cross, «Invocación», en *El vino de las cosas, Ditirambos*, pp. 9-10. El poema «Invocación» también se apega a este esquema si damos una distribución distinta al texto, en el hay únicamente cuatro tropezos relacionados con nexos, es probable que estos poemas hayan surgido en su forma plasmada de lo que comúnmente los autores suelen denominar como «de oído». A continuación se transcribe un fragmento del texto modificando, para evidenciar la métrica imparisilábica, la distribución de versos: «Me llamas desde/ los matorrales,/ desde las hojas/ ahítas de tu savia.// Cualquier resquicio/ en el tezontle/ o agujero en la nube/ cualquier fisura en el aliento/ me vuelcan/ al sitio donde imperas/ como un lirio morado,/ una piedra sagrada,/ una resina...».

²⁰⁹ Nació en 1949.

«Capítulo 1 Simulacro»²¹⁰
(fragmento)

1 El mundo es una mancha en el espejo.

*todo cabe en la bolsa del día,
incluso cuando gotas de azogue se
vuelcan en la boca, hacen
enmudecer, aplastan*

con finas patas de insecto las palabras del alma humana.

2 El mundo es una mancha sobre el mar del espejo,
una espiga de cristal arrugado y silencioso,
una aguja basáltica atorada en los ojos de la niña desnuda.

3 En medio de la calle, con el ruido de la ciudad como otra ciudad conectada en la
pantalla de la respiración,
veo en mis manos los restos del espejo: tiro todo a la bolsa y sigo mi camino,
todo cabe en la bolsa del día, incluso la palabra incluso,
un manchón negro en la línea que se va deshojando en la boca.

Los versículos aquí descritos parecen ser reflexivos y extraídos de una tradición de la poesía castiza, el empleo de la tradición bíblica. El libro intertextual aquí es el *Eclesiastés*, y lo que se va desprendiendo de lo que se enumera por metáforas de sustitución de nombre («mancha», «bolsa» o («gotas de azogue»).

Este poema es amplio y no pretendo aquí su análisis, me interesa destacar el título del capítulo, «Simulacro», palabra clave para entender lo posmoderno. El poema épico *Incurable* muestra un espíritu nostálgico atrapado en una sociedad que le impone cadenas. *Incurable* es un libro sapiencial que interpreta la realidad de hoy; es posmoderno porque se impone una reflexión sobre la situación del último cuarto de finales del siglo XX.

David Huerta sabe que su producción siempre se compara con la de su padre. Sabio —por conocer y saber que hacer— inicia su libro *Historia* refiriendo el poema más popular (porque apareció en los libros de texto) de su padre, «Tláloc»: «*sucede que me canso de ser hombre*».²¹¹

De *Historia* he escogido el siguiente poema breve por ser ejemplo de la tradición isosilábica (endecha), con clara referencia bíblica; que en sí mismo

²¹⁰ David Huerta, *Incurable*, México, Era (Claves), 1987, p. 9.

²¹¹ David Huerta, «1», en «Trece intenciones contra el amor trivial», en *Historia*, México, Ediciones Toledo, 1990, p. 31.

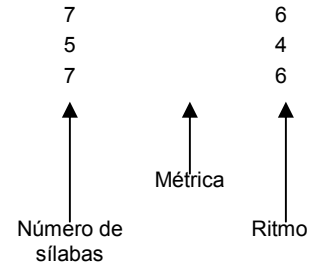
constituye un versículo y muestra intertextualidad bíblica, aunque no exactamente con el versículo, que sí con el poema, a donde el subtítulo nos conduce.

«Torre de Líbano»²¹²

Cantares 7,4

4

- 1 La nariz de mi amada:
- 2 torre de Líbano
- 3 que mira hacia Damasco.



Las metáforas de los conjuntos de palabras que muestran la amada mediante una sinécdoque y la torre (signo), además del verbo metaforizado («mira») y la ciudad símbolo, no son producto de la creatividad, sino imágenes elaboradas por la tradición judía. El mérito es haberlas ajustado en esta nueva combinación apegada a métrica.

Casos como el de «Torre de Líbano», son los que nos revelan cómo la intertextualidad ha llegado a ser la única vía. Se poetiza sobre poemas previos, no sobre un entorno, pues importa referir antes que inferir (caso de *Incurable*) la literatura.

Efraín Bartolomé

La obra poética de Hermán Efraín Bartolomé rebasa las setecientas páginas. Inicia en 1982 con el poemario *Ojo de Jaguar* y llega, hasta el momento, a *Avellanas*. Bartolomé cree en una poesía humana, por eso dice "Muerde el poeta su membrillo diario/ y sabe que al hacerlo está mordiendo el corazón del mundo".

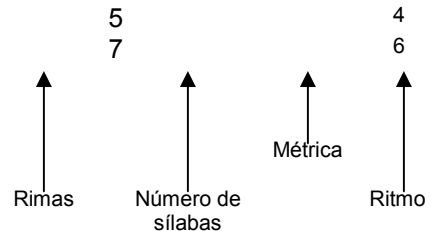
²¹² David Huerta, «4», en «Torre de Líbano», *ibid.*, p. 31.

Esta sentencia define su poesía que en estilo reflexivo proviene de Machado y que en actitud anhela el Romanticismo.

En «Gotas de ámbar» de *Avellanas* se pueden apreciar estas características, en especial en el poema «Memoria»:

«Memoria»²¹³

- 1 La lluvia arrecia:
- 2 la mirada se moja.



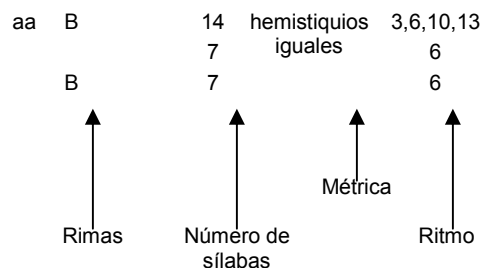
«Memoria» es un epigrama romántico porque la naturaleza coincide con el sentimiento y el sentir, a su vez, es exaltado. Es machadino en su idea de uso del verso blanco, así como en su intención descriptiva y el cómo lo externo descrito con plasticidad refiere al entorno natural y sirve para describir el estado emocional de lo interno. El breve texto es formalmente un bordón de una seguidilla y la trama se teje al convertir a la lluvia en un signo que encuentra su punto alto en la metáfora de verbo que refiere la melancolía.

Junto a esta línea, que considero la más frecuente en el autor, se desarrolla una relacionada con lo que en una formalidad moderna se podría denominar “superficial”. Existe una línea erótica que desarrolla los temas por las vías de experimentación de Baudelaire (no en vano le escribe Bartolomé un poema homenaje en *Partes un verso a la mitad y sangra*); es decir, que los escritos de dicha vertiente muestran una intención fetichista. «Novobirks», poema de *Avellanas* constituye un caso:

²¹³ Efraín Batolomé, «Memoria», en «Gotas de ámbar», en *Avellanas*, tomado de <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/horizonte/cuadernos/efrain/efrain36.html>, vigente el 30 de enero de 2006.

«Novobirks»²¹⁴
(*Un milagro*)

1 Poco a poco mis manos/ le quitaron la blusa:
2 la muchacha cubana
3 ¡fundió la nieve rusa!



Los tres versos del poema son en realidad cuatro versos heptasílabos, rimados en los pares como el romance; provienen de las cuartetos que solía escribir Machado. Contrasta aquí la llaneza del alejandrino y la imagen del último verso, en el cual existe una imagen de sexo interracial que se vale de la adjetivación que designa. Bajo esta perspectiva ambos textos son posmodernos, uno recicla la «nostalgia» y otro la vivencia de «intensidades»

Avellanas, el caso más reciente de la escritura de Bartolomé, es un libro nostálgico de las estructuras de las formas breves y de asuntos que Efraín trató en libros precedentes. Es un claro ejemplo de oficio.

La pareja de poemas descritos tienen en *Partes un verso a la mitad y sangra*, antecedentes. «Memoria» proviene de lo que describe «Invocación», y «Novobirks» de «Muchacha en Seaport Villegé».

Los poemas de *Partes un verso a la mitad y sangra* tienen una técnica de tendencia al verso libre con apego al régimen isosilábico y son de largo aliento, línea que luego de su etapa inicial caracteriza a Bartolomé.

«Invocación» es un manifiesto de autenticidad que tiene por base los siguientes serventesios de «Retrato» de Campos de Castilla:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsand;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.

²¹⁴ Efraín Batolomé, «Novobirks», en «Gotas de ámbar», en *Avellanas*.

A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.²¹⁵

De modo que el poema pertenece a la idea de la estampa, en el sentido de reciclar un poema. Esta versión tiene un trasfondo pleno de valor familiar y se da, en un inicio en tono coloquial, introduciendo frases y símbolos populares:

1	Lengua de mis <u>abuelos</u> habla por mí	a	12	seguidilla	6,11
2	No me dejes <u>mentir</u>	a	7		6
3	No me permitas <u>nunca</u> ofrecer gato por <u>liebre</u>		14	Acentuación tradicional yámbico	6,13
4	<u>sobre</u> los <u>movimientos</u> de mi <u>sangre</u>		11		
5	<u>sobre</u> las <u>variaciones</u> de mi <u>corazón</u> ²¹⁶		13		1,6,12
		↑			
		Rimas			
			↑		
			Número de sílabas		
				↑	
				Ritmo	

Y continúa más adelante cambiando al «grillo» que menciona Machado por el «abejorro» y a la «luna» por un «vidrio»:

16	No permitas que <u>salga</u> / por mi boca o mis <u>dedos</u> / una música <u>falsa</u>	a a	21	7+7+7	6,13,20
17	una música/ que no <u>haya</u> / venido por el <u>aire</u>	a	15	14=(4+3)+7	6,13
18	hasta tocar mi <u>oreja</u>		7		6
19	una <u>música</u> que <u>antes</u> no haya <u>tañido</u>		12	Seguidilla	6,11
20	el arpa <u>ciega</u> <u>de</u> mi <u>corazón</u>		11	Yámbico	4,6,10
21	No me <u>dejes</u> <u>zumar</u> en el <u>vacío</u>		11	Yámbico	3,6,10
22	como los <u>abejorros</u> ante el <u>vidrio</u> <u>nocturno</u> ... ²¹⁷		14	Aleandrino	6,13
		↑			
		Rimas			
			↑		
			Número de sílabas		
				↑	
				Ritmo	

Del mismo modo la «música falsa» refiere a la del «gay-trinar». Su diferencia principal con el enfoque del español radica en la idea del honor de la familia, pues el poema de Machado habla de la honestidad personal. Llama la

²¹⁵ Antonio Machado, «XCVII», «Retrato», en *Campos de Castilla*, en *Antología poética*, Navarra, Salvat (Biblioteca Básica), 1971, p. 73

²¹⁶ Efraín Batolomé, «Invocación», en *Partes un verso a la mitad y sangra*, La flauta de Pan-Palabra virtual, México, 2004, pp. 7-8. Tomado de http://palabravirtual.com/pdf/partesunverso_bartolome.pdf, vigente el 30 de enero de 2006.

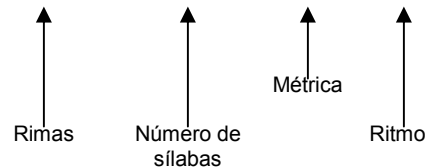
²¹⁷ *Ibidem*.

atención el que el discurso fluya en forma coloquial con ligerísimas metáforas («el arpa ciega»), comparaciones («como los abejorros»), sinécdoques («oreja») y signos («corazón»); así como el empleo de anáforas que usan elementos de enlace («No me » y «sobre los»).

El antecedente de «Novobirks», «Muchacha en Seaport Villege», contiene el juego erótico con una chica negra también. Ubica un lugar específico y enfrenta en antitesis la dulzura pradójica ante el color de la jovencita frente a la sal de la nostalgia del mar maduro.

«Muchacha en Seaport Villege»²¹⁸

1...Yo bebía <u>sambu</u> ca en el muelle de San <u>Diego</u>	14	alejandrino	6,13
2...cuando la joven <u>ne</u> gra entró en mis <u>o</u> jos	12	seguidilla	6,11
4...Café y <u>sambu</u> ca le <u>brindé</u> / (¿sin darme <u>cu</u> enta?)	13	14=9+5	4,8,13
5...Ella <u>ace</u> ptó	5		4
6...Café y <u>sambu</u> ca la <u>mu</u> chacha <u>ne</u> gra:	11	sáfico	4,8,10
7...la lengua <u>du</u> lce de la <u>mu</u> chacha negra frente al <u>ma</u> r	16		
8...Eran las <u>o</u> cho de la <u>no</u> che	9	tradicional	4,8
9...y el sol aún no se <u>h</u> undía:	7		6
10 yo me <u>h</u> undí en la <u>mu</u> chacha y en el <u>in</u> fierno...	11	yámbico	3,6,10



La «*sambuca*» ejerce un oficio simbólico, el del poeta guerrero, mediante sus dos acepciones originales: arpa y puente guerrero móvil. En la seducción «café y *sambuca*» brindan al mismo tiempo elementos de acceso: génesis de una atmósfera y de conquista, que termina en el fuego, pasión, simbolizada por los signos «negra» e «infierno».

El poema se vuelve posteriormente descriptivo, propicia un juego como los que gustaba hacer Vallejo mencionando a «Dios» y termina en una toma de conciencia nacionalista que marca de manera verídica el conflicto de convivencia México-norteamericano:

²¹⁸ Efraín Batolomé, «Muchacha en Seaport Village», en *Partes un verso a la mitad y sangra*, pp. 23-25.

Yo medí palmos de alma en su cadera
y recorrí con mi lengua más dulce su línea ecuatorial
Negra de belleza brutal y espesos ojos abismales
Qué prodigio aquel Dios amasando esas nalgas con tan humana inspiración
Divino pan
cocido con harina africana y americano sol
Todo para las manos del mexicano anónimo²¹⁹

Los poemas de *Partes un verso a la mitad y sangra* presentan muchos casos de reduplicación y la presencia de múltiples rimas, lo que muestra un gusto por lo surreal y otro por la vanguardia previa al surrealismo, lo cual nos hace pensar en un empleo indiscriminado de diversos recursos.

A la pregunta de Antonio «¿Soy clásico o romántico?» se anexa ahora la pregunta de Efraín ¿seré un neoclásico o un posvanguardista? Un poco de ambos; incluso, en un exceso de nostalgia, un romántico a través de la vía humana de Machado.

Existe una técnica de parisílabos para conseguir eufonía, que equivale a la técnica de imparisílabos, de esta son escaso los casos. En *Cuadernos contra el ángel*, Bartolomé presenta algunos fragmentos de sus poemas con esta característica, por lo que conviene destacarlo:

«8»²²⁰

1	A la fiesta del <u>lenguaje</u>		8	7
2	irrum <u>pió</u> la policía	A	8	7
3	No entendi <u>ó</u>	A	4	3
4	<u>nada</u>		2	1
5	Se aburri <u>ó</u>	A	8	3
6	Se mare <u>ó</u> ...	A	8	3
		↑	↑	↑
		Rimas	Número de sílabas	Ritmo

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ Efraín Batolomé, «8», en *Cuadernos contra el ángel*, en *La sirena en el espejo, Antología de poesía 1972-1989*, antologadores Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Manuel Mendiola, México, El tucán de Virginia-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1990, p. 6.

La técnica de parisílabos tiene como base las unidades de cuatro sílabas, así permite la presencia de versos de cuatro, ocho y doce tripartito, y se puede ampliar a unidades de dos y de seis, dando cabida al dodecasílabo de hemistiquios iguales.

Los poemas presentados nos interesan porque muestran la tecnología poética y muestran un ser posmoderno, pero el grueso de lo escrito por Efraín Bartolomé tiene que ver con el sentir profundo, incluso, los poemas previos (en especial los textos de *Ojo de jaguar*, *Música lunar* y *Corazón del monte*) muestran un espíritu trascendente, tendiente a la línea del poema «Invocación».

La primera generación perdida

Las generaciones perdidas —especialmente las dos primeras— se encuentran muy influidas por la crítica de corte estructuralista, de ahí que, más que la preocupación por los contenidos (que sí la hay), tienen especial dedicación en las búsquedas de una armonía técnica.

Los textos de la primera generación en la década de los años ochenta consolidaron las métricas de imparisílabos (combinaciones de versos blancos de cinco, siete, nueve tradicional, once yámbico y sáfico, doce de seguidilla y catorce de hemistiquios iguales) y generaron las técnicas que Eduardo Milán calificó de «neoclásicas». En cuanto al contenido, el primero fue erótico, en tanto que poco a poco fue desplazándose hacia la reflexión social.

Los casos que se presentan a continuación encierran tres búsquedas distintas emparentadas con las vanguardias, quedando sin ejemplo la técnica ilustrada, la cual poco a poco deja de tener vigencia. Así, Coral Bracho proviene de un hálito barroco mexicano, Iliana Godoy de la posvanguardia y Eduardo Milán del barroco trasplantino —debiere decir del post-surrealismo trasplantino—. Estos

tres autores se han convertido —temporalmente— en iconos referenciales de su respectiva tendencia estética.

En el poema que se seleccionó de Coral Bracho²²¹ se entrevé una «ilusión radical» y se mantiene una idea racional relacionada con la recreación poética. Se cree así en que la poesía «llen[a] el vacío» (versos cuatro y cinco) y se advierte que la «ansiedad» —«ilusión radical», esperanza en el futuro, insisto— genera una obra desprendiéndose —idea nietzschiana— de la nada (versos 1 y 2: «Con hilos de ansiedad/ se teje sobre la nada...»). Coral, al igual que su generación y buena parte de la siguiente, conservaron una moral doble, por un lado el consciente tiende a la racionalidad y por otra el subconsciente se entrega a la liberación sexual. No obstante su concepción del acto creativo, el poema muestra una duda creciente, que termina por dejarnos en una incertidumbre aún racional sobre el para qué de la creatividad, así el poema progresa en tres etapas: «Algo/ sabe/ que su celo es ficticio» (primera duda), «Pero algo sabe/ que ese cuenco es ficticio» (segunda) y «por él cruzará/ la nada» (tercera). El final contiene un conciliador autoengaño sublime producto del anhelo inicial de conservar la «ilusión radical»: «Por ellos cruza/ esta frescura».

Conviene señalar también, que un recurso muy empleado por la poeta es el encabalgamiento. Dos casos: «con movimiento enmarañado/ el vacío. Sin razones/ delgadas» y «que si lo acerca hasta su vientre/ para sentir su aspecto o su calor, o si/ lo ciñe como certeza». El procedimiento de continuar el sintagma inicial en el verso contiguo es una costumbre muy común en la poesía de verso blanco, tipo de versificación que corresponde a la evolución reciente del neoclásico y del barroco. Esta usanza, en cambio, no es propia de las tendencias de vanguardia versolibristas, ya que los artistas de ellas se preocupan por la presentación gráfica en unos casos y en otro por el fluir de la metáfora en una línea.

Suele catalogarse a Coral Bracho, generalmente, en la tendencia barroca; ya sea en una línea nacionalista o en la trasplantina.

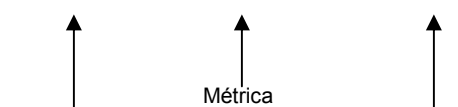
²²¹ Nació en 1951.

Coral Bracho

«Con hilos de ansiedad»²²²

1	Con hilos de <u>ansiedad</u>	7		6
2	se <u>teje</u> sobre la <u>nada</u> . <u>Electrizados</u> <u>hilos</u>	14	libre	2,7,11,13
3	<u>multicolores</u> . <u>Todos</u> , a la vez, <u>incidiendo</u>	14	alejandrino común	6,13
4	<u>tratando</u> de <u>llenar</u> con movimiento <u>enmarañado</u>	16	hemistiquios octosílabos	7, 15
5	el vacío. Son <u>razones</u>	7		6
6	delgadas, como <u>cabellos</u> ,	8		7
7	pero tienen el <u>brillo</u> de <u>entrelazarse</u>	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
8	<u>de</u> <u>tornear</u> un <u>espacio</u> .	8		7
9	<u>Algo</u>	2		1
10	<u>sabe</u>	2		1
11	que su celo es <u>ficticio</u> . Que su <u>irrasible</u>	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
12	<u>solidez</u> es la <u>voz</u> que se <u>curva</u> ,	10	tradicional	3,6,9
13	el trazado <u>aguijón</u> .	7		6
14	Algo lo <u>sabe</u> , pero <u>insiste</u> . <u>Busca</u>	11	sáfico	4,8,10
15	<u>entablar</u> con sus <u>vidriados</u> <u>espesores</u>	12	tripartito	3,7,11
16	un nido, el <u>cordel</u> de una <u>esfera</u> , <u>blancos</u>	11	libre	5,8,10
17	que la rodeen; <u>quizá</u> <u>tibieza</u> o <u>una claridad</u> ,	14	alejandrino común	6,13
18	o <u>curvaturas</u> en un <u>volumen</u> .	10	hemistiquios pentasílabos	4,9
19	Pero algo <u>sabe</u>	5		4
20	que ese cuenco es <u>ficticio</u> .	7		6
21	Que si lo <u>acerca</u> hasta su <u>vientre</u>	9	tradicional	4,8
22	para <u>sentir</u> su <u>aspecto</u> o su <u>calor</u> , o si	13	7 y 6	4,6,10,12
23	lo <u>ciñe</u> como <u>certeza</u> , por <u>él</u> <u>cruzará</u>	14	libre	2,7,10,13
24	la <u>nada</u>	3		2
25	con <u>inquietantes</u> <u>mordeduras</u> . <u>Algo</u>	11	sáfico	4,8,10
26	<u>de un</u> <u>aroma</u> . Hay <u>lugares</u> <u>ardientes</u>	10	tradicional	3,6,9
27	que son la <u>casa</u> . Por ellos <u>cruza</u>	10	tradicional	4,9
28	esta <u>frescura</u> .	5		4

Problemas
rítmicos



Número de
sílabas

Métrica

Ritmo

Quien, en un primer instante de inocencia se enfrenta al poema, creará (de acuerdo con el número de sílabas especificado arriba) que se encuentra ante el caso de un poema en métrica libre; nada más equivocado; el poema es un reino de la apariencia y de la costumbre de la primera generación perdida, hábito de simular que se escribe en verso libre cuando se crea bajo la técnica de imparisílabos, preferentemente.

²²² Coral Bracho, «Dos poemas», «Con hilos de ansiedad», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, número 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2002, pp.29-30.

Me he tomado la libertad de presentar el poema en otro formato que nos permita visualizar mejor el ritmo apegado a la tradición, la métrica blanca y las rimas, evidenciando cinco problemas rítmicos, para los cuales he hecho alteraciones en el texto: quitando en dos casos una palabra; cambiando un vocablo por otro, en un caso más; la cuarta corrección corresponde a un hiato forzado y la quinta alteración a una fractura caprichosa de un verso.

El poema tiene un acento mal en el tercer verso —de acuerdo con un criterio de ritmo tradicional— y como se advierte en la columna de métrica corresponde siempre a un tipo de verso antiguo:

1	Con <u>hilos</u> de <u>ansiedad</u> se <u>teje</u> sobre la <u>nada</u> .	A b c b	14	Acentuación tradicional	6,13
2	Electrizados <u>hilos</u> multicolores.	A	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
3	<u>Todos</u> , a la <u>vez</u> , <u>incidiendo</u>	c d	9	un acento mal	1,5,9
4	→ [...] <u>tratando de llenar</u>	b	7		6
5	con <u>movimiento</u> enmarañado el <u>vacío</u> .	d a	12	de seguidilla inversa	4,11
6	Son razones del <u>gadadas</u> , como <u>cabellos</u> ,	b d	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
7	pero tienen el <u>brillo</u> de <u>entrelazarse</u>	c a	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
8	→ [...] de <u>tornear un espacio</u> .		7		6
9	Algo <u>sabe</u> que <u>su</u> celo es <u>ficticio</u> .	E a	11	yámbico	3,6,11
10	Que su irasible <u>solidez</u>	c	9	tradicional	4,8
11	es la voz que se <u>curva</u> ,		7		6
12	el trazado <u>aguijón</u> .		7		6
13	Algo lo <u>sabe</u> , pero <u>insiste</u> .	E	9	tradicional	4,8
14	Busca <u>entablar</u>	b	5		4
15	con sus <u>vidriados</u> espesores un <u>nido</u> ,		12	de seguidilla inversa	4,11
16	el cordel de una <u>esfera</u> ,	f	7		6
17	blancos que la <u>rodeen</u> ;		7		6
18	quizá <u>tibieza</u> o <u>una claridad</u> ,	f b	11	yámbico	4,6
19	o <u>curvaturas</u>		5		4
20	en un <u>volumen</u> .		5		4
21	Pero algo <u>sabe</u>		5		4
22	que ese cuenco es <u>ficticio</u> .		7		6
23	Que si lo <u>acerca</u> hasta su <u>vientre</u>	f	9	tradicional	4,8
24	para <u>sentir</u> su <u>aspecto</u> o su <u>calor</u> ,		11	yámbico	4,6,11
25	o si lo <u>ciñe</u>		5		4
26	como <u>certeza</u> ,		5		4
27	por <u>él</u> <u>cruzará</u>	b	6	tradicional	2,5,8
28	→ la <u>nada</u>	b	3		
29	con <u>inquietantes</u> <u>mordeduras</u> .	g	9	tradicional	4,8
30	Algo <u>de</u> [algún] <u>aroma</u> .		7		6
31	Hay lugares <u>ardientes</u> que son la <u>casa</u> .	b	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
32	Por ellos <u>cruza</u> esta <u>frescura</u> .	g g	9	tradicional	4,8

Alteraciones del texto
 Rimas internas Rimas finales Número de sílabas Métrica Ritmo

Es importante señalar la sobreabundancia de rimas, tanto externas como internas, acotadas junto al texto. En los años ochenta, cual contraoferta, también hubo una tendencia a evitarlas conscientemente, mas el gusto general —como se podrá observar en la mayoría de los casos subsecuentes de la poesía del nuevo siglo— radica en dejarlas aparecer libremente; hay pues en esto cierta relajación, que refleja un gusto estético por el efecto sonoro de la repetición de combinaciones fonéticas similares, como también sucede con los muchos casos de aliteración.

Prototipo de la preocupación por evitar la rima externa es el caso de Iliana Godoy, quien no cuida de igual forma la posibilidad de la interna, presentándose cuatro casos de asonante en el siguiente poema («abrirse» con «cicatrices», «sangre» con «instante», «lento» con «estruendo» y «espaldas» con «mar»), índice alto considerando la brevedad del texto (diez versos):

Iliana Godoy²²³

«David»²²⁴

«I»

1	Mirada donde <u>á</u> rden		7	5
2	Puertas que no han de <u>abrirse</u>	a	7	6
3	<u>Inc</u> endio que no <u>ce</u> sa ni <u>con</u> sume		11	yámbico 2,6,10
4	Aún quedan <u>ci</u> catri <u>ce</u> s que separan sus <u>lab</u> ios	a	14	alejandrino común 6,13
5	límites de la <u>san</u> gre	b	7	6
6	en el <u>inst</u> ante <u>len</u> to del solst <u>ic</u> io	bc	11	yámbico 4,6,10
7	Juvent <u>ud</u>		4	3
8	oleaje en <u>cum</u> bre		5	4
9	Se escucha a tus <u>esp</u> aldas	d	7	6
10	el <u>estru</u> endo del <u>mar</u> que se <u>de</u> tiene.	c d	11	yámbico 3,6,10

Quebrantamientos rítmicos

Rimas internas Número de sílabas Métrica Ritmo

La poesía de Iliana proviene de la liberación. Liberación de la mujer y liberación sexual y planteó en su momento un anhelo de competencia común. Las escritoras con las que la autora convivió en los años ochenta tenían una ética, una estética y

²²³ Nació en la capital de México en 1952.

²²⁴ Iliana Godoy, «David», en *Contraalianza*, México, Stylo, 1986, p. 31.

un discurso similares. Su ámbito de emancipación fue la línea erótica y su técnica, aunque en algunos casos libre, sólo alcanzó laureles cuando se integró a los patrones métricos. El poema «David» es claro ejemplo de cómo la forma de silva (combinación de siete y once sílabas libremente) y la del bordón de la seguidilla (cinco, siete y cinco sonidos) constituyó uno de los formatos estructurales más comunes de la poesía de finales del siglo XX.

Iliana Godoy representa a la poesía de tema intencionalmente cotidiano, esto en contraparte de lo que hará Eduardo Milán. *Errar* de Milán será un libro crítico que contradice su decir público contra la filosofía posmoderna, en él se entrevé claramente las ideas de Touraine acerca de las etapas de deterioro de la Modernidad y el cómo la labor del intelectual se ha corrompido. El siguiente poema, extraído de dicho libro, muestra el camino de la razón enceguecido y sin progreso, juzga la tradición como una ilusión erradicada y considera al hombre moderno conocedor «arrogante» e incapaz de avanzar. En resumen, el poema manifiesta la idea posmoderna de imposibilidad de alcanzar el progreso:

Eduardo Milán²²⁵

1 Ahí va por el camino como un ciego
2 caracol sin cara la escritura, otrora una
3 diáfana mirada al día, otrora un aura que
4 el caminante amara. Amara, ¿qué es amara? La
5 sostenida en la sutil brisa marina, la colgada
6 por los cabellos a la realidad, reata, rea
7 más buscada. Y la más mirada: en 1750
8 la miraron a los ojos, una claridad felina
9 la sostuvo en pie sobre la piedra lisa: estaba
10 feliz. La levedad en los ojos del levante y la
11 caída en los ojos del poniente, luz que baja
12 a hundirse, ¿a hundirse dónde? en la página. Rosa
13 de todos los vientos, solo arrogante que te empuja
14 más allá y más allá, animal arrogante: después
15 de la aurora no da un paso.²²⁶

Lo escrito —conocimiento—, «Rosa/ de todos los vientos» no da la sabiduría, como sucedió con el apogeo de la idea ilustrada («en 1750»). El alma no descubre

²²⁵ Nace en Uruguay en 1954.

²²⁶ Eduardo Milán, «Ahí va por el camino como un ciego», en *Errar*, México, El tucán de Virginia, 1991, p. 25.

lo humano romántico («Amara, ¿qué es amara?») y Las Luces sólo topan con un espejismo luminoso que termina en un nuevo oscurantismo: «luz que baja a hundirse» no a fundirse. Por tal razón, el escritor representado por la escritura, tardo e indefenso cual «caracol», sin horizonte de visión, es un ser degradado «sin rostro», un ser no hecho para la luz o la verdad («después de la aurora no da un paso»), un ser que no descubre aparentemente cosa alguna.

Por otro lado, estructuralmente el poema ofrece un sin número de pormenores. Cierta crítica —favorable— ha manifestado que Milán es un poeta tartamudo, esto no sería entendible sino exclusivamente por el siguiente análisis del ritmo y la métrica del poema. No son únicamente los juegos como «lisa» y «feliz» o como «reata, rea» y los frecuentes choques sonoros, sino la interrupción del ritmo del discurso. El poema no es el ejemplo de la métrica libre como se desprendería de su presentación, mucho menos el desarrollo de la épica como su autor aspira, no alcanza, pese a simularlo ser prosa, simplemente se trata de un *remix* de compases en técnica imparisílaba que se combinan con los de parisílaba. A continuación, se hace un replanteamiento de la presentación del poema con el fin de que se puedan apreciar mejor los trucos de técnica en los factores de ritmo, métrica y rima:

1	Ahí <u>va</u> por el <u>camino</u> como un <u>ciego</u> ²²⁷	a	12	tripartito	3,7,11
2	<u>caracol</u> sin <u>cara</u>	a	6		5
3	la <u>escritura</u> ,		4		3
4	otrora una <u>diáfana</u> mirada al <u>día</u> ,	a b	12	hemistiquios iguales	5,11
5	otrora un <u>aura</u> que el caminante <u>amara</u> .	a A	12	de seguidilla inversa	4,11
6	<u>Amara</u> ,	A			2
	¿qué es <u>amara</u> ?	A	7		6
7	La sosten <u>ida</u>	b	5		4
8	en la <u>sutil</u> brisa <u>marina</u> ,	b	9	tradicional	4,8
9	la <u>colgada</u> por los <u>cabellos</u>	a c	9	libre	3,8
10	a la <u>realidad</u> ,	a	6		5
11	<u>reata</u> ,	a			1
	rea más bus <u>cada</u> .	a	7		6
12	Y la <u>más</u> <u>mirada</u> :	a	6		5

Acentuación equivocada

²²⁷ Con la letra cursiva se indican los versos de métrica par, con la normal los de impar.

13	en <u>m</u> <u>setecientos cincuenta</u>	d c	9	tradicional	2,5,8
14	la miraron a los <u>ojos</u> ,		8		7
15	una claridad <u>felina</u>	b	8		7
16	la sostuvo en <u>pie</u>		6		5
17	sobre la piedra <u>lisa</u> :	b	7		6
18	estaba <u>feliz</u> .	d	6		5
19	La levedad en los ojos del <u>levante</u>	a	12	de seguidilla inversa	4,11
20	y la caída en los ojos del <u>poniente</u> ,	b	12	de seguidilla inversa	4,11
21	luz que baja a <u>hundirse</u> , ¿a <u>hundirse</u> <u>dónde</u> ?		12	hemistiquios de seguidilla	6,11
22	en la <u>página</u> .	a	4		3
23	Rosa de todos los <u>vientos</u> ,		8		7
25	solo arrog <u>ante</u> que te empuja	E	9	tradicional	4,8
26	más allá y más <u>allá</u> ,	a	7		6
27	animal arrog <u>ante</u> :	E	7		6
28	<u>después</u> de la <u>aurora</u> no da un <u>paso</u> .		10	tradicional	2,5,10

	↑	↑	↑	↑	↑
Rimas				Métrica	
internas			Número de		Ritmo
		Rimas	sílabas		
		finales			

Como se aprecia en las columnas de métrica y ritmo, todos los versos mayores se apegan a un patrón conocido; y como se ve con la nueva disposición del texto, el que no fluya libremente el discurso, sino que sólo lo haga por lapsos, se debe a los cambios de modelo de versificación. De este modo se alterna un conjunto de versos parisilábicos primero y uno de imparisilábicos después, y en un caso extremo uno y uno, como en el siguiente fragmento que inicia con el parisilábico:

- 10 a la realidad,
- 11 reata,
rea más buscada.
- 12 Y la más mirada:
- 13 en 1750

De esta manera, Milán va combinando dos ritmos a lo largo del poema. Un rostro de silva y un rostro de romance, un instante de Renacimiento y otro de Edad Media, cual la alternancia de la descripción de la luz y de la obscuridad.

Como se percibe, si bien el contenido es sumamente rebuscado en los autores de la primera generación perdida, mas rebuscada aún es la forma.

La segunda generación perdida

Los autores nacidos en la década de los años sesenta anhelarán en sus primeros poemas ir hacia lo humano, producto quizás del gusto romántico en que fueron educados.

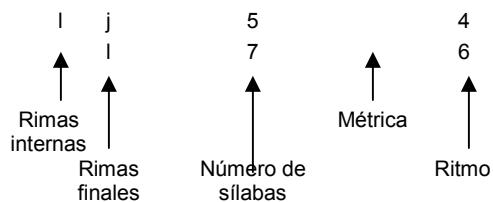
El primero aquí presentado tiene poco en común con otros autores nacidos en la misma década (la de los años sesenta); laboró en sus inicios al lado de la primera generación perdida en la revista *La Orquesta* y en Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México; hechos que le permitieron formar un estilo estructurado desde muy temprana edad. La dedicatoria del poema evidencia, entre otras muchas cosas, un parentesco que va más allá de lo formal con la escritura de los nacidos en los años cincuenta. La diferencia fundamental con aquéllos radica en que su decir es más directo y la presentación de los poemas más franca. No hay un deseo por encubrir los trucos; esta característica es común en los autores de la segunda generación.

Eduardo Vázquez Martín²²⁸

«Comer sirena»²²⁹

Para Carmen Boulosa

1	Que no le <u>si</u> rvan otra <u>cosa</u> ,	a b	9	tradicional	4,8
2	no foca, <u>no</u> cazón, <u>ton</u> ina,	b a	9	tradicional	4,8
3	<u>tan</u> to animal de <u>á</u> gua,	c d d	7		6
4	A la sirena <u>hay</u> que <u>ped</u> ir <u>la</u> con <u>ca</u> beza.	e a e	14	alejandrino común	6,13
5	Más <u>im</u> portante <u>a</u> ún que el <u>a</u> jo,	d f c	9	tradicional	4,8
6	el <u>est</u> ragón, <u>pi</u> mienta y <u>sa</u> l;	e d	9	tradicional	4,8
7	<u>an</u> tes de <u>pon</u> derar	f d	7		6
8	el <u>cu</u> erpo que <u>Al</u> avesa	g e	7		6
9	le <u>ot</u> orga a sus <u>o</u> jas,	b b	7		6
10	o <u>ha</u> cer <u>al</u> to <u>ho</u> menaje a la <u>co</u> secha.	f e	11	yámbico	3,6,10
11	[ochenta y cinco] 85 de <u>Bur</u> deos,	e g	9	tradicional	4,8
12	hay que <u>mir</u> ar de <u>fr</u> ente a la <u>si</u> rena;	D h e	11	yámbico	4,6,10
13	<u>aca</u> riciar su <u>ca</u> ra <u>des</u> valda,	D d a	11	yámbico	4,6,10
14	<u>lim</u> piar de <u>ca</u> ra 230 coles sus <u>ca</u> bellos.	D g	11	yámbico	2,6,10
15	<u>Pr</u> imero que <u>ce</u> rn 230 er	g h	7		
16	su <u>cu</u> erpo al <u>in</u> fiernillo,	g i	7		
17	sin <u>ma</u> cerar <u>si</u> quiera, / <u>fr</u> esca <u>to</u> davía,	D e e a	13	7+6	6,12
18	<u>o</u> ler el <u>cu</u> ello,	h g	5		
19	<u>de</u> le 230 trar a su <u>o</u> ido la <u>pa</u> labra <u>pe</u> rcebe	D i d h	14	alejandrino de hemistiquios iguales	3,6,10,13
20	y <u>ve</u> r si <u>re</u> suc 230 ta.	h a	7		
21	Si no <u>re</u> sponde <u>se</u> ntirás el <u>ha</u> mbre.	d	11	sáfico	4,8,10
22	Es el <u>mo</u> mento de <u>ce</u> rrar / sus <u>o</u> jos para <u>si</u> empre,	g D h	15	9+7	4,8 y 6
23	<u>pe</u> dir que la <u>re</u> tiren de la <u>me</u> sa	j k	11	yámbico	2,6,10
24	para <u>de</u> jarla en <u>ma</u> nos de <u>pi</u> nche y <u>co</u> cinero.	d k g	14	alejandrino común	6,13
25	<u>B</u> on <u>ap</u> é 230 tit	l j	5		4
26	—de <u>ap</u> eritivo <u>o</u> por 230 to.	l	7		6



El poema tiene un evidente descuido por la eufonía que contrasta con el cuidado excesivo de la estructuración formal. Este par de características se evidencian en los choques de sonido —por un lado— que provoca el complicado azar de rimas,

²²⁸ Nació en el Distrito Federal en 1962.

²²⁹ Eduardo Vázquez Martín, «Comer sirena», en *Comer sirena*, México, El tucán de Virginia, 1992, pp. 57-58.

²³⁰ Se insertan dentro de un cuadro las terminaciones de los casos de infinitivo, se señalan con diagonal los casos en que en una línea considero existe una división que puede generar dos o más versos y, finalmente se escribe entre corchetes la presentación letrada de las cifras que originalmente en el texto fueron anotadas con números.

El poema se encuentra fraccionado en dos partes rítmicas, la primera, la más breve se conforma de elementos de tres sílabas, la segunda tiene como base versos de seis sílabas, aunque permite la combinación inicial de dos versos cuadrisílabos. En la segunda parte contravienen a la posibilidad de combinaciones métricas parisilábicas la aparición de dos versos de cinco unidades (el séptimo y el último). Parte del efecto de ritmo sincopado del texto surge de estos dos caprichos. El poema —lo sé por haber conocido el proceso de creación del mismo— no fue diseñado bajo ninguna estructura, los efectos sonoros se deben a un prodigioso azar, lo que no es grato para la formalidad son las rimas y las pobrísimas anáforas. Juan Carlos García, creador del manifiesto «neocursi», emplea las primeras por inseguridad y las segundas por irradiación y gusto de los ismos. Los versos tienen un contenido que ejemplifica la influencia de la teoría literaria psicoanalítica; plantean un reacomodo de la afamada explicación de Freud que fundamentó el complejo de Edipo. La nueva versión presenta, en un ámbito de psicoanálisis lacaniano, el enamoramiento del paciente, Edipo —personaje emblemático—, por su médico, Freud —signo también—, producto del parecido entre su padre y el psicoanalista. El paciente —representación del autor— contraviene lo estableciendo por el psicólogo y juzga de estafadores a los psiquiatras («sus cuarenta ladrones»). No obstante, Juan Carlos es ferviente creyente del psicoanálisis y las terapias grupales.

Pese a ir por el rumbo de la banda libidinal, el poema muestra características del *pop art* —que distinguieron a la segunda generación perdida— con la intromisión de aspectos relacionados con los medios masivos de comunicación, por eso enumera una serie de personajes, entre los que él más delatante de tal fenómeno es «el Zorro».

Parte de lo que libera el psicoanálisis es la manifestación de la existencia del sexo, de ahí un auge de la poesía erótica femenina durante el último cuarto del siglo XX. El erotismo manifiesto en la poesía proporciona una doble liberación, la del tabú sexual y la emancipación de la mujer. Mónica Braun obtuvo mucho éxito en los ochenta con esta línea temática:

Mónica Braun²³⁴

1	Con la piel abrumada de seres inauditos	a b a	14	alejandrino común	6,13
2	nado hacia el centro del agua	b	8		7
3	hay en la sala un estanque sin salida	b	11	yámbico	3,6,10
4	aquí he nacido pez	A	7		6
5	sordo pez extraviado y lento	A c	9	libre	3,6,9
6	ajeno a la sal y las escamas	c b b	10	libre	2,5,9
7	Quisiera saber mi nombre		8		7
8	y sólo digo —aguas verdes	a	8		7
9	aguas turbias— digo		6		5
10	y sigo nadando		6		5
11	hasta encontrar la orilla de mi cama ²³⁵	b b	11	yámbico	4,6,10

↑ Rimas internas ↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

Mónica va por el verso libre, pero respeta la acentuación yámbica en el endecasílabo; ambas características son comunes a la mayoría de las escritoras de su línea temática. En el poema seleccionado, ella evita la rima final, mas frecuenta la rima interna y la rima con palabras ubicadas en situaciones rítmicas secundarias. El único problema que existe, con respecto a esta vertiente, radica en lo pronto que las escritoras agotaron la variedad posible de imágenes.

Característico de la segunda generación perdida fue el que los hombres optaron por los patrones métricos parisilábicos e imparisilábicos, en tanto que las mujeres por el auténtico verso libre. Y en cuanto a este conjunto, en general, podemos considerar que continúan —aunque con un sentido mayor de imitación— las tendencias de la generación anterior.

Las temáticas de la «generación ʒ»

La designación cómo incógnita de la generación ʒ corresponde a un no encontrar el yo personal. Esta preocupación finalmente se ha liberado sin respuesta, no se halló una esencia, simplemente se renunció a una explicación racional de la

²³⁴ Nació en el Distrito Federal en 1965.

²³⁵ Mónica Braun, «Con la piel abrumada...», en *Anuario de Poesía 1990*, p. 290.

realidad. Esta solución pragmática hubo de ser imitada por las generaciones precedentes. El resultado fue que para el año 2000 las tres generaciones perdidas abandonaron la preocupación que les caracterizó: la búsqueda de una escritura que representara su identidad.

No obstante, de los problemas sociales transformados del mundo posmoderno o del capitalismo tardío o de la segunda modernidad surgió un nuevo tratamiento de los temas. Temáticas como la desintegración familiar, el fin del mundo moderno, el riesgo del exterminio de la raza humana, el problema ecológico, el cambio en las formas de interrelacionarse (alteridad y sexualidad primordialmente), entre otras, han dado marco a una novedad en el rubro del contenido.

Ulrich Beck plantea estos cambios en cinco aspectos fundamentales:

Las pautas colectivas de vida, progreso y controlabilidad, pleno empleo y explotación de la naturaleza típicas de esta primera modernidad han quedado ahora socabadas por cinco procesos interrelacionados: la globalización, la individualización, la revolución de los géneros, el subempleo y los riesgos globales (como la crisis ecológica y el colapso de los mercados financieros globales).²³⁶

La obligación de responder al mismo tiempo a estos desafíos ha terminado por proporcionar una personalidad al nuevo hombre, de modo que la imposición del ser viene del objeto social, no de los sujetos, quizá ése es el cambio fundamental y lo que determine la transición del ser instrumental al ser pragmático de la modernidad segunda.

La desintegración familiar

En la antología de poesía *El manantial latente*,²³⁷ Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela recopilaron, a lo menos, tres poemas de temática en las relaciones

²³⁶ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, p. 2.

²³⁷ Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela (selección, prólogo, notas y apéndices), *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. La antología recopila poemas a partir de autores nacidos en 1965, fecha que varios estudiosos seleccionan para considerar a los miembros de la generación X.

familiares: «Radio de onda corta» de Enzia Verduchi, «Retrato de familia con jardín» de Luis Vicente de Aguinaga y «Hospital de Cardiología» de Pedro Guzmán. Los dos primeros hablan directamente de las relaciones interfamiliares, el último indica una relación afectiva hijo-padre.

En los que abordan de manera franca el tema encontramos la misma característica, la de una familia que carece de comunicación. Enzia Verduchi muestra a un padre radioaficionado incapaz de comunicarse con su entorno familiar, en tanto que de Aguinaga termina por desaparecer el entorno familiar, quedando sólo un perro como representante de la institución perdida.

Enzia Verduchi²³⁸

«Radio de onda corta»²³⁹

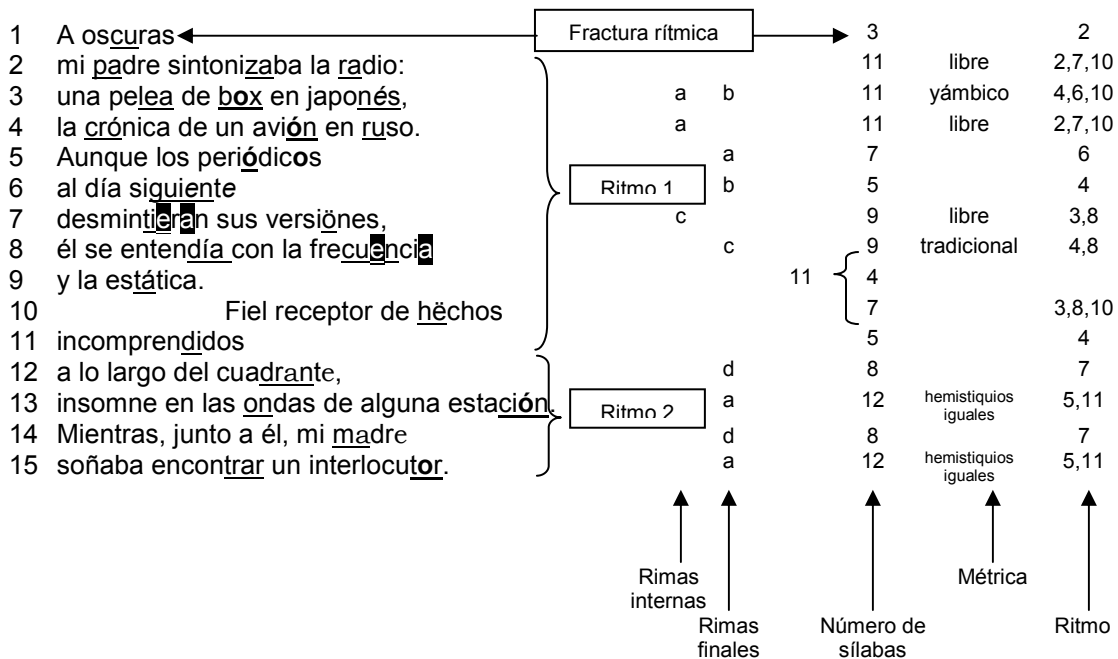
1	A <u>oscuras</u> / mi <u>padre</u> <u>sintonizaba</u> la <u>radio</u> :	14	libre: 3+11	2,5,10,13
2	una <u>pelea</u> de <u>box</u> en <u>japonés</u> ,	11	yámbico	4,6,10
3	la <u>crónica</u> de un <u>avión</u> en <u>ruso</u> .	10	libre	2,7,9
4	Aunque los <u>periódicos</u> / al <u>día siguiente</u>	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
5	<u>desmintieran</u> sus <u>versiones</u> ,/ él se <u>entendía</u>	13	4+4+5	3,7,12
6	con la <u>frecuencia</u> / y la <u>estática</u> .	8		7
7	Fiel <u>receptor</u> de <u>hechos</u> <u>incomprendidos</u>	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
8	a lo <u>largo</u> del <u>cuadrante</u> ,/ <u>insomne</u>	10	4+4+2	3,7,9
9	en las <u>ondas</u> de alguna <u>estación</u> .	10	tradicional	3,6,9
10	Mientras, junto a él, mi <u>madre</u>	8		7
11	<u>soñaba</u> <u>encontrar</u> un <u>interlocutor</u> .	12	hemistiquios iguales	5,11

↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

Dado que el poema muestra la tendencia a dividir los versos sin apego a la realidad métrica, a continuación se evidencia su real estructuración:

²³⁸ Nace en Roma, Italia el 24 de noviembre de 1967.

²³⁹ Enzia Verduchi, «Radio de onda corta», en *El manantial latente*, p. 118.



El poema se inserta en los patrones estructurales dominantes y vigentes en torno al año de 1990. Muestra tres instantes métricos. El inicial busca romper el silencio, enseguida (de los versos dos al once) se inscribe en la métrica imparisilábica, y concluye (a partir de la línea doce) en métrica de parisilábicos. Cabe destacar el hecho de que los endecasílabos preferentemente tienen una acentuación ajena a la tradicional (únicamente el verso tres es yámbico) y que en los versos de nueve uno se apega al canon y otro no. Lo cual demuestra una tendencia a no cuidar ese aspecto. El hecho de que los dodecasílabos sean de hemistiquios iguales, sólo evidencia la necesidad métrica misma, de no haber sido así no existiría el ritmo apropiado, pues haberlos hecho de seguidilla nos hubiera conducido a la métrica de sílabas impares.

El poema de Verduchi se ubica en el plano de lo real, el de Luis Vicente de Aguinaga se marcará en el de lo irreal, pudiere plantearse que se encuentra en el terreno de lo fantástico; sin embargo, no es así, únicamente se inscribe en el marco del simulacro, al igual que el de Verduchi, esto es lo que hace perfecto el «crimen» si recordamos un término de Baudrillard.

Luis Vicente de Aguinaga²⁴⁰

«Retrato de familia con jardín»²⁴¹

1	El padre al <u>centro</u> , pero al <u>centro</u>	A	A	9	tradicional	4,8
2	No häy <u>nadie</u> .		b	4		3
3	Nadie <u>tampoco</u> en las <u>orillas</u> .			9	tradicional	4,8
4	Sólo un <u>perro</u>		a	4		3
5	Desdibujado por el <u>hambre</u>		b	9	tradicional	4,8
6	Oculto bajo un <u>maçizo</u> de <u>gardenias</u>			12	8+4	7,11
7	El cráneo de algún <u>pariente</u> no muy <u>próximo</u> .			12	8+4	7,11

↑ Rim. internas ↑ Rim. finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

Excelentemente bien acentuado conforme a la tradición, aunque —en lo que se refiere a la métrica— los eneasílabos van por un lado y los versos de cuatro y doce sílabas por otro, lo que impide una armonía rítmica; el poema de de Aguinaga constituye una estampa irónica de «Retrato familiar» de Salvador Novo, el cual a continuación reproducimos:

Salvador Novo²⁴²

«Retrato familiar»²⁴³

1	Mi padre,/ mi madre, <u>yo</u>		a	3+5=	8		7
2	—aquí no <u>me</u> / conozco <u>casi</u> .		b	5+5 o	9	tradicional	4,9 o 4,8
3	Dicen que <u>tengo</u> algo de los <u>dos</u>		a		10	hemistiquios pentasílabos	4,9
4	pero que <u>me</u> / <u>parezco</u> más a <u>él</u> ;		b	5+7 o	11	yámbico	4,6,10
5	él ya <u>murió</u> ,		a	5=	5		4
6	la gente <u>siempre</u> / tiene <u>razón</u> .		b	5+5=	10	hemistiquios pentasílabos	4,9

↑ Rim. asonantes ↑ Rim. internas ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

²⁴⁰ Nació el 6 de octubre de 1971 en Guadalajara, Jal. Ha sido becario del FONCA. Tiene seis libros publicados: *Noctambulario*, 1989; *Nombre*, 1990; *Piedras hundidas en la piedra*, 1992; *El agua circular, el fuego*, 1995; *La cercanía*, 2000; y *Cien tus ojos*, 2003. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, 2004.

²⁴¹ Luis Vicente de Aguinaga, «Retrato de familia con jardín», en *El manantial latente*, p. 231.

²⁴² 1904-1974.

²⁴³ Salvador Novo, «Retrato familiar», en *Museo poético*, p. 232.

Estructuralmente, «Retrato de familia», luego de un principio balbuceante y amétrico que se encierra en el primer verso, entra en la técnica de las combinaciones de versos imparisílábicos, agrupando unidades de cinco sílabas preferentemente. Cabe advertir que la forma de agrupar los versos que se emplea actualmente, como evidencia el poema de Novo, era una técnica común para y desde los Contemporáneos.

En cuanto al tratamiento del tema, el centro es la muerte, y tanto el padre como el hijo son seres modernos, en tanto que en lo que presenta de Aguinaga la instrumentalidad ha invadido la escena, de ahí que no haya nadie.

En torno a la cercanía de la muerte y el deslinde con la lucha por la vida, rememorando la relación de las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, Pedro Guzmán aplica el consejo humanístico basado en el concepto de la elección en la libertad de San Agustín («voluntad es vida»):

Pedro Guzmán²⁴⁴

«Hospital de Cardiología»²⁴⁵
(fragmento)

1	Rilke:						
2	«Paciencia es <u>todo</u> ».						
3	Pensaba al sostenerlo en su maestro	a b b		7	2		6
4	Jacobsen:				5	yámbico	2,6,10
5	«¡Voluntad es <u>vida</u> !»	a C		9	2	libre	1,6,8
					6		5
6	Diríase aquí ahora:				4		3
7	Vida <u>es</u>	d			4		3
8	solamente	d		8	2		7
9	si es				6		
10	voluntad de <u>vida</u> .	C					

↑ Rimas internas
↑ Rimas finales
↑ Número de sílabas
↑ Métrica
↑ Ritmo

El inciso del poema, separado en dos estrofas de diferente técnica (una en versos de medida impar, la primera, y otra en versos pares, la segunda) establece un extraño nexo afectivo para un entorno de disolución, que pudiere contravenir la

²⁴⁴ México, D. F., 8 de enero de 1973.

²⁴⁵ Pedro Guzmán, «Hospital de Cardiología», en *El manantial latente*, p. 336.

tendencia mostrada por los poemas de Verduchi y de de Aguinaga. Evidencia, el hecho de que aún no ha sido disuelta definitivamente la familia como sucede en la parodia de de Aguinaga. En este sentido Guzmán resulta un «antiguo».

El riesgo global

Inocentemente, con una métrica parisílabo, que muestra algunos trucos de colocación en los versos (como se señala con las llaves), Dolores Dorantes se coloca en un punto apocalíptico. En duda queda si habla de la rotura del «vínculo» de la alteridad o si el «bang» referido es el fin de la civilización. Parece ser que el texto transcurre por una alegoría para evocar una situación de decepción. Fuere como sea imagen o lenguaje directo, la idea del colapso está ahí presente:

Dolores Dorantes²⁴⁶

«Estalla un ¡bang!»²⁴⁷

1	Palpitar		4		3
2	que nos fuiste		4	} 8	7
3	arrebatado		5		
4	Por <u>qué</u>	hiato	a	} 6	2,5
5	por <u>quién</u>		a		
6	por <u>cuál</u> voz <u>bélica</u>		6		5
7	destrozado el <u>vínculo</u>		6		5
8	Levantado el <u>muro</u>		6		5

↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Ritmo

La nostalgia por la alteridad

«Ágape» de Sofía González de León constituye un caso más de engaño del envase. Su estructura proviene de una combinación de versos de cuatro, seis y

²⁴⁶ Córdoba, Veracruz, 5 de abril de 1973.

²⁴⁷ Dolores Dorantes, «Estalla un ¡bang!», en *El manantial latente*, p. 317.

La tradición de la poesía erótica femenina suele colocar al varón como objeto mediador, mero satisfactor. En la más temporalmente distante, el accionar del otro aparece en ocasiones; pero en la más reciente, su aparecer sólo tiene que ver con el coito, su ser ha desaparecido. La tradición ha de registrar un paso todavía, el de la asexualidad. El poema de Sofía González de León registra un instante intermedio entre la mediación y la asexualidad, refleja el estado de hartazgo mas se diferencia por la justificación en la fraternidad. Constituye por tanto un intento por zafarse de la predestinación del ser instrumental, pero alienta la nueva forma de enfrentar el sexo tras el desencanto de la liberación.

En la época de la liberación sexual, la consigna fue el máximo de sexo con el mínimo de reproducción. Hoy, el sueño de una sociedad clónica sería más bien el inverso: el máximo de reproducción con el menor sexo posible.²⁴⁹

Podríamos decir entonces, que en el poema, al lado del hartazgo de lo erótico y la búsqueda del ágape, encontramos que el otro (el amante) ha desaparecido, que se pierde su identidad al convertirlo en mero mediador de una relación unilateral que sólo se propone recibir, pues en ningún instante se menciona el compartir, que sería ahí donde existiría la auténtica alteridad. El poema encierra por tanto un caso de erotismo femenino sin sexo, acorde al anhelo de un mundo posmoderno, en donde el sexo (virtual) es total o ha desaparecido.

La utopía sexual tampoco se ha realizado. Habría consistido en que el sexo se negara como actividad separada y se realizara como vida total. (...) Ahora bien, a través de la liberación sexual, la sexualidad sólo ha conseguido autonomizarse como circulación indiferente de los signos del sexo. Si bien estaremos en vías de transición hacia una situación transexual, ésta no tiene nada de revolución de la vida por el sexo y sí todo de confusión y promiscuidad que se abren a la indiferencia virtual del sexo.²⁵⁰

La desilusión, opuesta a la ilusión radical (la voluntad de que habla San Agustín), surge porque «el Otro es lo que me permite no reprimirme hasta el infinito»²⁵¹; al

²⁴⁹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 13.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 185.

desaparecer, el personaje que follaba, únicamente es víctima del entrever posmoderno, el paso siguiente será, sin duda, la «transexualidad»²⁵².

La identidad

Escritora cercana al tema erótico es Ibet Cázares; en ella se advierte, aunque veladamente, la urgencia del amor. El poema que se ha seleccionado de ella tiene que ver con la escritura y la conciencia del proceso creador. Aquí, Ibet se muestra demasiado alineada con la tradición; ejemplifica, por tanto, a los escritores más conservadores:

Ibet Cázares²⁵³

«Para guardar silencio»²⁵⁴

1	Habrá que <u>e</u> char tierra a la <u>pal</u> abra	a a	a	}	10	tradicional	4,8
2	y mojarla con <u>ol</u> vido.	a			8		
3	Para que <u>d</u> eje de <u>grit</u> arme.	b	c	}	9	tradicional	4,8
4	Que se calle mi <u>esp</u> alda	c	a		7		
5	y los dedos de mis <u>pie</u> s		b	}	8		
6	para que pueda <u>escu</u> char		a		8		
7	el <u>pas</u> o del <u>láp</u> iz.	D			6		
8	Haré que <u>ca</u> lle mi <u>ante</u> brazo,	b e	D		9	tradicional	2,4,8
9	que la luz <u>guar</u> de <u>sil</u> encio.	e			8		

↑ Rim. internas ↑ Rim. finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

El estilo de Ibet Cázares es híbrido. Por un lado atiende a la tradición emblemática; y por otro, a la vanguardia. En el ejemplo, aparentemente, va por la conducción de una métrica informe, mas su cuidado radica en respetar la

²⁵² Véase *ibid.*, pp. 26-31.

²⁵³ Nació en 1977 en la zona conurbada del Distrito Federal. Participó en el taller de poesía de la Casa del Lago de la UNAM y en el de José Falconi de la SOGEM.

²⁵⁴ Ibet Cázares, «Para guardar silencio», en *De piedra y luz*, México, Mixóatl, 1996, p. 15.

acentuación tradicional, influencia sin duda de su aprendizaje en el taller de corte barroco de la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, del que fue alumna en los años noventa, y no del taller de la SOGEM de José Falconi, quien promovió la publicación del poemario al que pertenece este texto; puesto que Falconi procura que sus discípulos opten por el verso amorfo, lo cual se advierte aquí por la alternancia de versos de siete, nueve y diez sílabas con los octosílabos.

El imperio de la estampa

La Intertextualidad trajo consigo la idea de la cita, la recreación y desembocó en el poemínimo de Efraín Huerta y en los *Plagios* de Ulalume González de León. Pero la idea de segundas versiones de un poema quizá surge cuando Eduardo Lizalde torna en emblemático —ya de por sí referencial del romanticismo mexicano— el «Nocturno» dedicado «a Rosario» por Manuel Acuña:

Eduardo Lizalde

«Para una reescritura de Acuña»²⁵⁵
(fragmento)

Pues bien,
no necesito decírtelo.
Desde hace turbios meses
lo sabes a mansalva.
Lo sabes desde el día
en que me herí la mano con el broche
de tu cinto dorado
y te escribí unos versos —infames—,
en el álbum...

Siguiendo la pauta de la ironía construida sobre una ironía previa, Carlos Alberto Cortés recrea otro poema del gusto popular, emparentado también con un romanticismo tardío, «Los amorosos» de Sabines; mismo que aquí se presenta modificado en la distribución de los versos, por convenir más así a su análisis:

²⁵⁵ Eduardo Lizalde, «Para una reescritura de Acuña», en *Poemas de la última época*, en *Memoria del tigre*, México, Katún (Poesía contemporánea, 2), 1983, pp. 211-212.

Carlos Alberto Cortés²⁵⁶

«Los poetas cantan»²⁵⁷

(Divertimento sobre la estructura del poema «Los amorosos», de Jaime Sabines)

(fragmento)

1	Los poetas cantan <u>sólo</u> ²⁵⁸		a	7		6
2	después de haber aprendido a callar.	b c	D	11	gaita gallega	4,7,10
3	Solamente después de haber aprendido	B	c	12	libre	6,11
4	a usar el borrador del silencio afirman	A	e	12	libre	6,11
5	que soñar y callar		D	7		6
6	son dos vocablos homónimos casi,	f a		11	gaita gallega	4,7,10
7	e intuyen así una muy sencilla		e	11	libre	2,5,10
8	y majestuosa corte,			7		6
9	<i>un imperio apuntalado</i>		f	8		7
10	<i>por la más clara palabra.</i>		d	8		7
11	allende el túnel de su soledad		D1	11	gaita gallega	4,10
12	indiscutible,			5		4
13	donde para ellos todo			7		6
14	lo que canta y habla es la inefabilidad	d	D1	12	de seguidilla inversa	4,11
15	más cercana a lo inefable.		g	*	8	7
16	<i>Su silencio es el misterio de las cosas:</i>	h h		12	tripartito	3,7,11
17	<i>el azul misterio de la luz,</i>	h i	i	10	libre	3,5,9
18	<i>el misterio de la carne y del espíritu.</i>	h g		12	tripartito	3,7,11
19	Los poetas viajan		d	5		4
20	a la velocidad de la luz de la palabra;	d	d	14	hemistiquios iguales	6,13

²⁵⁶ Nace en el estado de Jalisco en 1976.

²⁵⁷ Carlos Alberto Cortés, «Los poetas cantan», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia>, vigente el 20 de mayo de 2005.

A continuación se transcribe el poema con las indicaciones de su separación original: Los poetas cantan/ sólo después de haber aprendido a callar./ Solamente después de haber aprendido/ a usar el borrador del silencio afirman/ que soñar y callar son dos vocablos homónimos casi./ e intuyen así una muy sencilla y majestuosa corte,/ un imperio apuntalado por la más clara palabra./ allende el túnel de su soledad indiscutible,/ donde para ellos todo lo que canta y habla/ es la inefabilidad más cercana a lo inefable./ Su silencio es el misterio de las cosas:/ el azul misterio de la luz,/ el misterio de la carne y del espíritu./ Los poetas viajan a la velocidad de la luz de la palabra;/ se ven llegar al verso igual que un beso/ prodigado por el mar, al alba,/ se ve llegar a noble playa./ Su momento de tomar aliento/ es como el sobresalto luego del transporte/ en las alas del ensueño,/ y al caer, su parpadeo./ Negocian con moneda que todavía no existe,/ y por muchos días desesperan, enloquecen casi,/ porque andan entre todos, siempre./ Porque no pueden encarnar y aislarse/ en esa su burbuja de aire,/ por ellos mismos maldecidos por profundos./ Porque no pueden, generosos, encarnar aquélla,/ su revelación igual que una dócil fibra de todo el universo,/ y reconstruir así el día futuro./ Son esos eternos disidentes./ La gran mayoría aún conserva intactas/ sus ya marchitas flores de iniciado,/ son esos que al verse en los espejos/ nunca creen en la totalidad de la devuelta imagen./ Desmedidos en el placer/ y exhibicionistas en el llanto,/ muy probablemente sean los cuerdos únicos;

²⁵⁸ Se indican con letra cursiva las combinaciones de versos en métrica par, salvo algunas excepciones en las que se considera existe un quebrantamiento rítmico. Se conserva la letra regular para las combinaciones métricas pares.

21	se ven llegar al <u>verse</u> igual que un <u>bese</u>	D h	h	11	yámbico	4,6,10
22	<i>prodigado por el <u>mar</u>,</i>		D	8		7
23	<i>al <u>alba</u>, se ve llegar a noble <u>playa</u>.</i>	d D	d	12		2,7,11
24	<i>Su <u>momento</u></i>		h	4		3
25	<i>de tomar <u>aliente</u> es como el <u>sobresalto</u></i>	h		12		5,11
26	<i>luego del <u>transporte</u></i>			6		5
27	<i>en las alas del <u>ensueño</u>,</i>		h	8		7
28	<i>y al <u>caer</u>, su <u>parpadeo</u>.</i>		h	8		7
29	Negocian con <u>moneda</u> que todavía no <u>existe</u> ,	j		14	Aleandrino común	6,13
30	y por <u>muchos días</u> <u>desesperan</u> ,		j	9	semilibre	3,5,8
31	enloquecen <u>casi</u> ,			*	6	5
32	porque andan entre <u>todos</u> ,			9	} 7 2 semilibre	2,6,8
33	<u>siempre</u> .	b				
34	Porque no <u>pueden</u> encarnar y aislarse	b	g	11	sáfico	4,8,10
35	en <u>esa</u> su burbuja de <u>aire</u> ,	j	g	9	libre	2,6,8
36	por <u>ellos mismos</u> maldecidos por profundos.			*	13	2,4,8,12
37	Porque no <u>pueden</u> ,		b	5		4
38	<i><u>generosos</u>, encarnar <u>aquella</u>,</i>	a	j	10		3,7,9
39	<i>su <u>revelación</u></i>		a	6		5
40	<i>igual que una <u>dócil fibra</u></i>			8		7
41	de todo el <u>universo</u> ,			7		6
42	y <u>reconstruir</u> así el día <u>futuro</u> .			10	tradicional	4,9
43	Son <u>esos eternos</u> disidentes.	h h		*	10	libre 2,5,9
44	La <u>gran</u> mayoría <u>aún</u> conserva <u>intactas</u>	d	d	11	yámbico	2,6,10
45	sus ya <u>marchitas</u> flores de <u>iniciado</u> ,			11	yámbico	4,6,10
46	<i>son <u>esos</u> que al <u>verse</u> en los <u>espejes</u></i>	h b	h	10	libre	2,5,9
47	<i><u>nunca creen</u> en la <u>totalidad</u></i>	b	d	10	libre	3,9
48	de la devuelta <u>imagen</u> .			7		6
49	Desmedidos en el <u>placer</u>		b	9	libre	3,8
50	<i>y exhibicionistas en el <u>llanto</u>, <u>únicos</u>;</i>			10	libre	5,9
51	<i><u>muy probablemente</u> sean los <u>cuerdos</u></i>	b		12	hemistiquios iguales	6,11

↑ Rimas internas ↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

El poema empieza eufónico, producto de una primera inspiración (combinación de versos imparisílabos), mas a medida que va avanzando pierde su encanto original para hundirse en una confusión amorfa tanto de presentación como de sonido, entrando en una nula posibilidad de armonía que el lector pueda hacer un seguimiento del ritmo.

Además, el contenido que maneja no tiene un orden definido, lo que lo convierte en una perorata que pronto pierde el hilo conductor de la estructura del

poema de Sabines. Esta circunstancia se agrava aún más porque el texto no alcanza las virtudes líricas del poema «metatextual».

El motivo de la escritura, la explicación del proceso creador no basta para justificar el poema, ya que éste no encuentra un argumento estético, ni una fisonomía. Parece ser producto del «pensamiento automático» y de una búsqueda de lirismo que es más vanguardista que romántica, situación que lo aleja al mismo tiempo del poeta chiapaneco.

Abstracción

Como se entrevé, la novedad del nuevo orden social hace atractivos temáticamente a algunos textos; no obstante, el manejo estructural y la elaboración del discurso dejan mucho que desear.

Cuando se abordan aspectos en los que existe un banco amplio de poemas que han tratado los asuntos con anticipación, los autores de la generación *1*, optan por imitar recursos de antaño, lo que les impide una real originalidad. Más que enfrentarse al problema de superar el «grado cero», esta generación muestra la desdicha de haberse topado con «El grado Xerox de la cultura»²⁵⁹.

Características de la generación *Net*

El panorama de la última generación a revisar resulta incierto. A sus integrantes hay que buscarlos en *Internet*. Ellos han encontrado el verso libre. Mejor dicho, el verso libre los ha encontrado a ellos como a una página virtual. En cada uno pesa más el pecado del juego de sus predecesores. Reciclan las mismas temáticas con la bendición del mercado y la reconstrucción psicoanalítica. Nunca es demasiado tarde para involucrar tras Lyotard y Lacan.

²⁵⁹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 16.

La ignorancia técnica, en estos jóvenes de máximo veinticinco años (2005), se demuestra en la ausencia de un régimen melódico que sustente al poema. Caso de los pocos en que se conserva parte de la técnica precedente y preestablecida es el de Leticia Cortés. De ella incluimos aquí un fragmento de «Inmóvil agua», en el cual, al inicio de la tercera estrofa, se presenta un cambio de la técnica parisilábica a la imparisilábica, que pudiéremos considerar apropiado y emotivo, dado que en ese punto el poema deja de ser descriptivo y contiene un reclamo hacia una segunda persona:

Leticia Cortés²⁶⁰

«Inmóvil agua»²⁶¹

1	Se mueve el botón del <u>ri</u> fo.	← Ritmo 1	A	8		7
2	No hay <u>na</u> da de naturaleza a tu <u>la</u> do.		b	12	libre	2,8,11
3	Sólo el <u>fr</u> ío paisaje que <u>te</u> congela.	←	A	12	4+8	3,6,10
4	Y <u>go</u> tea.		b	4		3
5	Tu pecado <u>fu</u> e no haberme <u>to</u> mado.		d d		11	libre 5,7,10
6	Ese día, el <u>ag</u> ua estuvo <u>se</u> ca.		E	9	tradicional	4,8
7	Todo fue <u>co</u> mo la caída,	← Ritmo 2	E	9	tradicional	4,8
8	como el <u>go</u> te <u>o</u> continuo del <u>ag</u> ua		F	10	tradicional	4,9
9	el <u>go</u> lpete <u>o</u> de los <u>cu</u> erpos,		F	8		7
10	el huracán en los <u>la</u> bios,		e	8		7
11	las <u>mi</u> radas que no se <u>en</u> contraron <u>nu</u> unca.	←	e c	12	4+8	3,9,11

↑ Rimas internas ↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

El poema contiene una eufonía poco común; la [e] hace fluir el texto. La rima b con terminación en [ea], la rima d con terminación en la [e] misma y la rima f [eo], los artículos masculinos singulares «el», las preposiciones «de», el posesivo «te», los «que», e incluso el adjetivo demostrativo «ese» intervienen en este juego armónico que diluye incluso el valor de las rimas. Con esto únicamente queda la

²⁶⁰ Nació el 22 de agosto de 1980 en Guadalajara, Jalisco. Estudió la licenciatura en Letras Hispánicas y realizó un Diplomado en Creación Literaria en la Escuela de escritores SOGEM de Guadalajara.

²⁶¹ Leticia Cortés, «Inmóvil agua», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, op. cit.

rima c [ao] como terminación no eufónica, puesto que las rimas internas pueden pasarse por alto.

Podemos considerar que lo erótico juega aquí un papel de simulacro de acuerdo al siguiente fragmento de Baudrillard:

Existe, pues, una manera de amor que no es más que la espuma de una cultura del sexo, y no hay que hacerse demasiadas ilusiones respecto a este nuevo dispositivo ambiental. Las formas de simulación se reconocen en que nada las opone entre sí: sexo, amor, seducción, perversión, porno, todas pueden coexistir en una misma banda libidinal, como en una banda estéreo, sin exclusivas, con la bendición del psicoanálisis.²⁶²

En el poema de Leticia Cortés quizá ella refiere una falta de entendimiento provocada porque él buscaba el amor y ella pretendía la seducción, que es lo que encierra la frase que rompe el ritmo («Tu pecado fue no haberme tomado»). De esa diferencia ideológica, ubicada en el mismo canal parte el conflicto que ella minimiza al fijar su atención en la sensualidad.

Pareciera conveniente aquí aplicar el antiguo consejo de Rainer María Rilke:

Acérquese a la naturaleza. Intente decir, como si usted fuera el primer hombre, aquello que usted ve, vive, ama, pierde. No escriba poemas de amor. Evite de inmediato los temas comunes: son los más difíciles. Ahí donde las tradiciones se han manifestado seguras, numerosas, a veces brillantes, es donde el poeta debe aguardar la madurez de su fuerza. Huya de los grandes temas, escoja los que la cotidianidad ofrece.²⁶³

Cerca y ajena de este consejo se encuentra también Abril Medina Caraballo la más joven de los autores seleccionados. Abril, al igual que Leticia, manifiesta una formación. Escritora de un nivel regular desde muy temprana edad, sus poemas carecen de ingenuidad estilística, mas no así en cuanto a lo que dicen. No obstante, a que trata de apegarse a una tradición, Abril, por su enfoque, mantiene un nexo con su generación. El par de breves poemas que de ella citamos ejemplifican el tema sexual como necesario para un imaginario vigente, pues paren más asunto de recreación letrada que de vivencia.

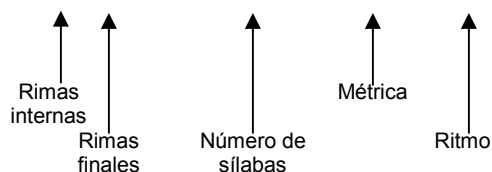
²⁶² Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, op. cit., p. 112.

²⁶³ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, op. cit., pp. 16-17.

Abril Medina Caraballo,²⁶⁴

«3»²⁶⁵

1	Vas deslizando tu <u>ma</u> no		8		7
2	hasta <u>to</u> car la llaga en el <u>se</u> xo	a	10	tradicional	4,9
3	esta noche la <u>sa</u> ngre		7		6
4	se volvió <u>cris</u> tal	a	6		5
5	y tu <u>son</u> risa <u>des</u> pidió una <u>lá</u> grima	b a	11	sáfico	4,8,10
6	la almoha <u>da</u> vomita <u>sud</u> or en su <u>fr</u> ente	a b	12	hemistiquios iguales	5,11
7	<u>hu</u> mo que <u>des</u> pide el <u>ta</u> baco		9	libre	1,5,8
8	obscureció el <u>es</u> pejo.		7		6



1	Palpitación <u>ucr</u> ónica		7		6
2	lleva el <u>pén</u> dulo <u>que</u> nos <u>ri</u> ge	a B	9	tradicional	3,6,8
3	<u>re</u> ptas en mis <u>ór</u> ganos <u>men</u> tales	c	10	libre	1,5,9
4	¿De <u>qué</u> <u>natur</u> aleza <u>ex</u> traña	B c d	9	libre	2,6,8
5	es tu <u>se</u> xo	a	4		3
6	que <u>tam</u> bién hace <u>jad</u> ear al <u>al</u> ma?	b d d	10	libre	3,7,9



El primer poema es un conglomerado de los lugares comunes del tema, el sexo como llaga sangrante tras la pérdida de la virginidad que marca violencia, precedida por el método de la seducción —la forma violenta de la conquista—, la mención del vómito y finalmente el tabaco (síntomas del desagrado ante el forzamiento). La descripción de violencia sólo puede guiarnos a la conclusión de que no le agrada la relación sexual.

En este segundo poema, la influencia de Vallejo se encuentra plena y a sus anchas, el «sentimiento antiguo/ degenerado en seso»²⁶⁶ acorde a cierta idea

²⁶⁴ Nace el 22 de marzo de 1985 en Guadalajara, Jalisco. Empieza a escribir a los seis años, cursa el Diplomado de Literatura en Escuela de Escritores de la SOGEM, Guadalajara. Ha escrito cerca de un millar de poemas.

²⁶⁵ Abril Medina Caraballo, «3» y «Palpitación ucrónica», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*.

prestigiada en Occidente que Edgar Moran explica: El amor parte de una doble articulación, primero se transforma el instinto de reproducción (sexo) en deseo, luego, la posesión física (sexo) evoluciona hacia un tipo de posesión psíquica (mito)²⁶⁷.

No cabe duda que tanto Leticia Cortés como Abril Medina Carballo muestran una educación poco común.

Un poema altamente extraño en el ámbito —por describir una conciencia de identidad demasiado fuerte— es el siguiente de Marcela Moreno:

Marcela Moreno²⁶⁸

«Eloge»²⁶⁹

1	Soy una mujer hermética:	a	7		6
2	Ve pasar frente a mí		7		6
3	Balas enloquecedoramente ciegas;	b a	12	libre	1,9,11
4	Los muros fríos y húmedos	c c	7		6
5	Logran conmov er me.	b	6		5
6	Soy una mujer zurda:		6		5
7	El susurro gélido del silencio	c d d	11	libre	3,5,10
8	Lame lascivamente	b	7		6
9	Las plantas de mis pies;	b	7		6
10	El hombre		3		2
11	Que ahora yace inerte a mi lado,	e F	10	tradicional	4,9
12	Recrea atardeceres en los lugares por él mismo	a b e F	17	libre	2,5,10,14,16
13	Soy una mujer diestra: <u>creados.</u>	a	6		5
14	Subo escaleras interminables	e	10	tradicional	4,9
15	Y al llegar		4		3
16	Desciendo para volver a repetirlo,	g	12	8+4	2,7,11
17	Me enternecen los ciclos,	g	7		6
18	Aunque soy cada vez más desparpajada y vieja.	b a	14	alejandrino común	6,13
19	Sí, definitivamente	b	8		7
20	soy una mujer hermética,	a	8		7
21	pero me parece de buen gusto.	b	10	libre	5,9

↑ Rimas internas ↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

²⁶⁶ César Vallejo, «XIII», *op. cit.*, p. 107.

²⁶⁷ Véase Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 27-30.

²⁶⁸ Nació en Zapotlán el Grande; Jal. en 1982.

²⁶⁹ Marcela Moreno, «Eloge», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*.

Los versos avanzan sin ilación rítmica, confusos en sonido por la presencia de rimas descuidadas (véase la columna de rimas finales). Lo único que destaca son los aspectos descriptivos autobiográficos y la pérdida de la alteridad. Marcela se describe como «una mujer» «zurda», «hermética» capaz de conmovearse que envejece; que tiene un «hombre» al «lado» que atiende a lo suyo, en tanto que ella hace lo propio.

Cual último autor de la generación Net y de este corte sincrónico de la poesía reciente tendremos a Fernando Carrera:

Fernando Carrera²⁷⁰

«La estupidicienciadizadera»²⁷¹

A Ignacio Delgadillo

1	La razón del <u>blanco</u>		6		5
2	es el negro que se <u>pierde</u> .		8		7
3	Pérdida de <u>luz</u>		6		5
4	de no sé qué <u>ceniza</u> .	a	7		6
5	—Ay sí, si los <u>incendios</u>		7		6
6	de tu <u>memoria</u> no <u>dejaron</u>		9	tradicional	4,8
7	huella en la <u>saliva</u>	a	6		5
8	<u>gastada</u> de los intelectu <u>ales</u> —	b c	10	libre	2,8
9	Rimbombantes resú <u>menes</u>		7		6
10	de la <u>realidad</u> indescifr <u>able</u>	b c	10	libre	5,9
11	disemin <u>ada</u>	b	5		4
12	en sonidos de <u>humo</u>		6		5
13	y en la persecución de la <u>caféina</u> .	a	12	hemistiquios de seguidilla	6,11
14	—«A la <u>vibora</u> , <u>vibora</u>	A A	7		6
15	de la <u>mar</u> , por <u>aquí</u> no <u>hán</u>	B b	9	libre	3,6,8
16	de <u>pensar</u> »—	B	4		3
17	Círculo semivicio <u>so</u>		8		7
18	de los <u>amigos</u> que <u>tratan</u> de <u>ascender</u>	b d	12	8+4	4,7,11
19	la <u>torre</u> de <u>Babel</u> que es la <u>existencia</u> .	d	11	yámbico	2,6,10

↑ Rimas internas ↑ Rimas finales ↑ Número de sílabas ↑ Métrica ↑ Ritmo

²⁷⁰ Carlos Fernando Estrada Carrera nace el 18 de febrero de 1983 en Guadalajara, Jalisco. Vive hasta 1978 en la ciudad de México. Actualmente radica en Guadalajara.

²⁷¹ Fernando Carrera, «La estupidicienciadizadera», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*.

El poema evidencia lo que sabemos de la decadencia tercera de la modernidad (la posmodernidad), conforme a lo planteado por Alain Touraine²⁷². Y el título surge de una unión de conceptos provenientes de la definición de la realidad expuesta por Jean Baudrillard en el *Crimen perfecto*:

La realidad es una perra. ¿Qué tiene de asombroso, por otra parte, ya que ha nacido de la fornicación de la estupidez con el espíritu de cálculo —desecho de la ilusión sagrada entregada a los chacales de la ciencia?²⁷³

El constructo entonces se llama «La realidad»; fusión, ésta, de la razón (la estupidez), la razón instrumental (el pensamiento reducido a técnica) y el espíritu de la ciencia (el metarrelato) que desterró al pensamiento religioso. Aunque como bien sabemos la realidad —de acuerdo con los pensadores que siguen a Hegel— no existe.

El mundo que critica, entonces, es el de la realidad de Kant. De acuerdo con Alan Touraine: «La fuerza liberadora de la modernidad se agota a medida que ésta triunfa»²⁷⁴, de ahí la mención en el texto de la pérdida de la razón y de la luz. Por eso, también, la creencia de que los intelectuales jugaban un papel fundamental en el proceso de liberación. Al hablar de los intelectuales, lo que respalda la sentencia es el pensamiento de la escuela de Frankfurt. Ahí, también la cafeína aparece cual una metonimia que encierra el esfuerzo del desvelo para alcanzar un objetivo basado en el progreso (superación) y el futuro (un mañana mejor). Dicho signo funciona en forma negativa, estableciendo una pregunta primordial en el presente fragmento de la historicidad: ¿Para qué, en el momento de caos donde no existe una teoría dominante y todo se ha convertido en dispersión (Torre de Babel)?

Dadas las peculiaridades en la forma de escribir de la generación *Net*, con respecto a ella únicamente me quedará por decir lo mismo que Rilke al joven

²⁷² Alain Touraine, *op. cit.*, pp. 93-105 y 151-175.

²⁷³ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 14.

²⁷⁴ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 93.

Franz Xaver Kappus: «sólo puedo agregar que sus versos no son testimonio de un estilo propio. Contienen apenas gérmenes de personalidad»²⁷⁵.

El retorno de la voz del *master* referencial de la posvanguardia mexicana

Luego del recorrido por las generaciones perdidas necesitamos la voz del *master* referencial de la posvanguardia. Marco Antonio Montes de Oca es uno de los pocos autores mexicanos que ha experimentado en casi todas las técnicas que los ismos han legado. Su aparición pone en evidencia la calidad de varios autores, aunque, al mismo tiempo, manifiesta que no tiene novedades y continúa reciclando su antigua forma de escribir.

El poema, que a continuación se transcribe, muestra un autor enclavado en una temática de la modernidad que considera un yo rodeado de un todo (el mundo) sobre el que opera Dios y que busca conocerse a sí mismo y descubrir sus limitantes humanas para conocerse y saber cual será su destino. Lo que sabe es aquello de lo que Dios le permite enterarse:

Marco Antonio Montes de Oca

«Trasfondo llamado a escena»²⁷⁶

1	Nacido en mi <u>ser</u> , me quedo <u>grande</u> :	A	10	libre	2,5,9
2	Incógnita <u>creciente</u> para mí <u>mismo</u> .	a B	12	libre	2,6,11
3	Mientras más me <u>conozco</u>	c	7		6
4	Más <u>ignoro</u> mi <u>propio ser</u> .	A	9		3,6,8
5	Conocerme a mí <u>mismo</u> ,	B	7		6
6	Sería <u>posible</u> en <u>relación</u>	c	9	tradicional	4,8
7	Con mi <u>relación</u> a <u>todo</u> .	C	8		7
8	Lo que sé de mí a <u>medias</u>		7		6
9	Es <u>menos</u> que mi <u>conocimiento</u> del <u>todo</u>	d d C	13	libre	2,9,12

²⁷⁵ Rainer María Rilke, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁶ Marco Antonio Montes de Oca, «Trasfondo llamado a escena», en *Un trueno un resplandor y luego nada*, en *Un trueno un resplandor y luego nada seguido de Himno a tuestas*, México, Verdehalago-Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapozalco-Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. lviii.

10	Si bien el ser <u>total</u> ,	e	7		6
11	Bajo una <u>lámpara</u> divina	e	9	tradicional	4,8
12	<u>Pone</u> en <u>ignición</u> a la <u>transparencia</u> .	c	11	libre	1,5,10
13	Soy un palmista que no <u>entiende</u>		8		7
14	Los ríos secos de su <u>mane</u> .	f	8		7
15	Todo se torna <u>absurdo</u> ,		7		6
16	Imposible como el <u>orgasme</u> de una <u>momia</u> .	f	13	libre	3,8,12
17	Si Dios <u>quiere</u>	a	4		3
18	Yo veo <u>desde</u> mi <u>territorio</u> <u>acosa</u> de	a c f	12	libre	3,8,11
19	Lava que exhala el <u>amor</u>	a c	8		7
20	Iluminando el precipicio de la <u>mente</u> ,	f a	13	libre	4,8,12
21	Cuando la hojarasca de <u>oro</u> , semejante a un	e c c	14	libre	5,7,11,13
22	<u>Esconde</u> a un relámpago animal. <u>biombo</u> .	f e	10	libre	2,5,9

	↑	↑	↑	↑	↑
Rimas				Métrica	
internas			Número de		Ritmo
		Rimas	sílabas		
		finales			

El poema, escrito ya en el siglo XXI, tiene un trasfondo moral y creyente ubicado en la religión católica, lo que le hace contrastar con otros poemas escritos por las mismas fechas. No sólo es cuestión de la edad e ideología, sino también cuestión de equilibrio estético y ético. Montes de Oca no fuerza su contenido, simplemente lo muestra atemporalmente.

Cabe destacar que los eneasílabos presentan la misma acentuación apegada a la tradición (acentuación en la cuarta y la octava sílabas) y los decasílabos corresponden al mismo ritmo (2, 5 y 9) —aunque éste no se apega a la acentuación legislada—. Los demás versos mayores, exceptuando un duodecasílabo tripartito (el del verso 18 muestran tendencia a apartarse del verso blanco. Podemos concluir de lo anterior que Montes de Oca, en los casos de sus libros recientes no atiende a los pormenores métricos sino que sostiene su estructuración en la creación de imágenes de tipo poeticista, que son las que dan coherencia al texto y le permiten fluir libremente.

Lo que comparte Montes de Oca con las nuevas generaciones es la técnica; en cuanto a la manera de abordar los temas, la diferencia es evidente, él va por la vía de quien aún cree en el orden del mundo y plantea un ser, un objeto e incluso un Dios; en tanto que las generaciones perdidas, en el siglo XXI, han decidido ir por el camino de informar del fin de la sociedad moderna, de la

sustitución del ser por el ser instrumental y de la desaparición de la realidad por medio de la simulación.

Toma de sinrazón

La cala longitudinal representativa de la poesía de los escritores que pudieran escribir durante los siguientes diez años parece ser una caída libre. No obstante, la demostración frecuente que encierra el manejo técnico nos deja insatisfechos, con la necesidad nostálgica de encontrar un nuevo rumbo en lo que se ha de decir. Es extraño que, luego del triunfo de las ideas de requisición estética y de formalidad estructural, el deseo sea encontrar un nuevo punto de tratamiento de lo humano.

Alternado un poco el texto, quitando lo lacrimógeno y enfocándolo hacia lo nietzchiano podemos trastocar, para obtener una conclusión, un conocido poema de Sábines: «El mar se mide por olas,/ el cielo por alas,/ (...) nosotros en nada»²⁷⁷.

Así, la idea de la belleza ha desaparecido, aunque el mundo burgués hoy sea más estético, pues «cuando todo es estético, ya nada es bello ni feo, y el mismo arte desaparece»²⁷⁸. Percibimos, levemente, que el poema es el sitio en donde ha desaparecido el hombre y con él se ha ido también la poesía.

²⁷⁷ Jaime Sábines, «Horal», en *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, Joaquín Mortiz-Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, Segunda serie, 27), 1986, p. 9.

²⁷⁸ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 16.

LA AHUMANIZACIÓN DE LA LÍRICA

«Posmodernidad y globalización aluden por tanto a una cultura que se ha vuelto en extremo sensible a los lenguajes; a su radical contingencia e historicidad. Ya no es la realidad, como sea que se defina, lo que importa. Ahora son los lenguajes que la constituyen y le comunican lo que interesa. No el mundo, sino sus contextos. No la verdad sino las épocas y los géneros a través de los cuales ella se expresa».

José Joaquín Brünner, «Prólogo», en *Globalización cultural y posmodernidad*.

«Con los zapatos anegados en pus gris
que fue poesía hace 40, 50 años,
salir dando un portazo y en el foso
que circunda la torre de plástico,
orinar largamente

¡Mirando al sol!»

Gerardo Deniz, «Pospoética», en *Fosa escéptica*.

EL PROBLEMA DE la impopularidad del arte actual es una secuela que se capta en los registros de la investigación sociológica y que, dentro del estar de un saber en el terreno de otro, invade y apropia el dilucidar en aquel ámbito; así, lo social, manifiesto en lo natural, evidente para Ulrich Beck, encuentra su primer énfasis en materia estética en *La deshumanización del arte*, cuando el mismo José Ortega y Gasset advierte que la impopularidad de la música de Debussy es un asunto a desentrañar por las vías desprestigiadas de *El arte desde el punto de vista sociológico*, libro fundador de este tipo de estudio del francés Guyau. De este modo, «Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos».²⁷⁹ Si bien tal enfoque de la duda tiene seguidores actualmente, la experiencia en este tipo de acercamiento a la literatura, en especial luego del trabajo de los críticos marxistas y neo o posmarxistas, ha hecho patente que hoy, al estar las cosas fuera de su orden, lo estético se ubique en lo social, así como en la Antigüedad se encontraba en afinidad con lo natural.

La indiferencia ante la poesía nueva

A principios del siglo XX, la cuestión medular radicaba en deslindar la popularidad de la obra de arte; Ortega y Gasset comparaba el romanticismo con la vanguardia, encontrando que «El romanticismo conquistó muy pronto al «pueblo»»,²⁸⁰ en tanto que «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular».²⁸¹ Pero esta manifestación captable en el “*hit parede*”, no contaba con la degradación del objeto con valor

²⁷⁹ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁸¹ *Ibidem.*

intrínseco; de tal suerte, el valor de uso y, más todavía, el valor de cambio, hicieron que lo que no podía ser dilucidado por la razón fuera asimilado por la compra-venta. De manera que, si bien la estética no alcanzó —proporcionalmente a la población total— a captar mayor número de *snoobs* (lo que hubiera sido a través de la educación), sí el mercado consiguió incrementar el grupo de coleccionistas *kitsch*. Luego, lo que no se comprendía ya no era necesario entenderlo, pues se le poseía: Lo tengo, por lo tanto me gusta.

Al anteponer el proceso mercantil al de la valoración estética se privilegia el consumo sobre la producción, propiciando que el interés se centre en la oferta y no en la mejora del proceso terminal. Este sistema de valoración ha inducido a que el público fije su atención fuera de la obra de arte, es decir, en lo que sucede en torno a los objetos estéticos y no en las obras mismas. Mediante este mecanismo un poema es más lo que se materializa en torno a él que él mismo. Este sistema del mercado ha permitido que, dentro de una gama sutil de opciones, las personas se aproximen al arte en una escala que va de los que lo pueden poseer hasta los que no. Tres puntos en la gráfica nos revelan al público entre consumidores, anhelantes de poseerlo y masa indiferente. Así, el arte es producto de *marketing*. La poesía no se encuentra ajena a este fenómeno, más si consideramos que en la sociedad (ubicado entre el anhelo y la indiferencia) se conservan algunos usos irradiados de este producto que originan ediciones masivas de títulos que anuncian un centenar selecto útil para actos cívicos o sociales. También en el terreno del anhelo y la posibilidad la economía tiene cabida: en dicho páramo, habitado por los poetas y los lectores (cada día la publicidad dice que éstos son los creadores de la obra literaria), los sistemas de premiación, edición y la presentación en salas establece un *establishment* al que se aspira. Es predecible y desencantado el agudo egoísmo ensimismante que en la historicidad ha gestado un universo que tiende a trivializar los productos que genera el saber, todo «artefacto» —por intención o *moira*— está insertado en este laberinto.

El problema de lo popular y lo impopular —ante esto— pasa a segundo plano. Es evidentemente claro que la poesía actual no goza del gusto de las

masas, los medios masivos de comunicación han privilegiado a la canción en sus múltiples estilos, lo cual muestra un sentir más apegado a lo «humano» (Ortega y Gasset), en tanto que su contemporánea poesía (que lo diacrónico es hoy más relevante que lo sincrónico) radica en lo no humano, en lo «ahumano». El éxito o fracaso de un artefacto, aunque supeditado a la recepción de la personalidad autorial, tiende a tener en cuenta, actualmente, sólo el criterio de los enterados. En ese ámbito la poesía que goza de prestigio es la que muestra rasgos que la ligan a la tradición inmediata, lo que fija el gusto como conservador o retrógrada, continuador de la tradición o imitador de la misma, atenta de los nombres luminosos de la evolución inmediata o escasamente innovadora (según la perspectiva). El reconocimiento de un autor, sin considerar su apariencia misma, es directamente proporcional al grado de apego a la tradición próxima, mientras más se parece a lo habiente encuentra mayor posibilidad de éxito. La norma en la popularidad es la mimesis. A la mayoría de los autores jóvenes se les relaciona con la metodología de Mallarmé, Pound o Eliot, como provenientes del gusto paciano o militantes de los juegos de los años setenta. Ante esto, los iniciantes se encuentran ante la necesidad de elección de la tradición inmediata o la ruptura. Si optan por la primera pueden entrar a un ámbito de competencia para que su entidad sea aceptada y premiada, si no quedarán fuera del juego. Los que se apegan al canon tienen popularidad en el único medio que a los artistas les interesa, en la comunidad artística, los que no construyen el arte nuevo en la marginalidad, fuera de la cultura global, y si tomamos en cuenta que hoy sólo lo global es lo deseable, su trabajo está fuera de cualquier opción de valoración. Esto divide a los autores, entre los que pertenecen al sistema y los que no.

Los nuevos humillados del sistema son los que sobreentienden las obras de arte, la masa pasó de su anhelo por la creación romántica a la indiferencia ante los artefactos del arte moderno y su convivencia sin participación con los del momento posmoderno. Los que pueden adquirir las obras tienen superioridad sobre las obras y los que radican en el anhelo de su propiedad constituyen el segundo bloque de humillados. El disgusto actual no radica como el que captó Ortega y Gasset, en el entender o no, sino en el llegar a ser o en el poseer. La sociedad ya

se ha organizado en bloques que dependen de su capacidad de consumo, ya sea por el refinamiento en éste o por su simple poder adquisitivo. Del mismo modo, los artistas son taxonomizados día a día no por su ideal estético, sino por su capacidad de producir artefactos que encuentren mercado en el instante preciso de su posproducción. El poema no está exento de este vaivén del comercio. En su formato de reunión en libro permite la existencia y no siempre la divulgación. Es evidente el malestar general, pero todo entra dentro del feliz *happening* que provoca que las cosas estén fuera de las cosas. El *kitsch* posesivo es el *kitsch* represor, todo está dispuesto bajo su posibilidad de coleccionar. El ha escindido, dado la puntilla, a los valores de la revolución francesa; desigualdad, limitación y competencia imperan.

Poesía inartística

Sabido es que la poesía lírica conforma un género cuyos lectores son los productores y los críticos de la misma. Los primeros realizan la actividad con el fin de reciclar y los segundos con el fin de guiar. Reciclamiento y orientación son el vínculo con el artefacto; de este modo, la poesía es medio para forjar sujetos, ya sea al poeta o al crítico, en su papel de *manager* (Hilde Domin), es decir, de responsable del gusto literario de la época y prejuiciador de lectores neófitos. Mediante el empleo del poema lírico, el poema deja de ser un fin en sí mismo para ser un medio de construcción de personajes. La verdad naciente de la máscara es el vehículo para forjar una máscara que recicla el proceso, de modo que no sabemos ya si fue primero la poesía que el poeta o viceversa. Del mismo modo no es factible saber si fue primero el crítico que el estilo de la época, pues aunque al crítico antecedió un *corpus* de poemas, tras su intervención se generó un gusto productor de un nuevo conjunto y el hecho, inmerso en un estadio de tiempo de presente continuo establece en el mismo instante ambos hechos, quedando sólo en la historicidad algunos puntos de antecedentes y subsecuentes.

El impulso que hace surgir al poema es entonces el de la necesidad de ser, asunto paradójicamente grave en un instante en el que la banalidad es el medio que forma al objeto. Las circunstancias, mediante esta vía, pesan más que el sujeto, crean una imagen, un simulacro; un teatro que es anfiteatro de lo real y que permite que el hombre sea su oficio y no la capacidad de adoptar quehaceres. El requisito de la segunda parte del siglo XX que establecía que el sujeto debía ser auténtico al menos al momento de la creación²⁸² queda derogado ante la banalidad que preestablece que la poesía lírica surge de un mecanismo lúdico.

Un nuevo esquema de paradojas encierra tal forma de relación del autor con su obra, en tanto que él es ante los ojos de los demás aquélla y en lo correspondiente de que aquélla ya no es objeto sino sujeto. En la confusión, el ser que queda encubierto sufre, pues aunque la identidad no es preocupación primordial en una sociedad que atiende a la masa, un anhelo de unicidad inquieta todavía a las personas. La situación no encierra la ventaja de que por los frutos se conozca al artista, sino la forja del monstruo que es lo que le rodea.

Instalados en este teatro no existe un gusto estético sino un convencionalismo. Algo es bueno si permite la verosimilitud del espectáculo. Indiscriminación que no forja un estilo, sino que permite el *pastiche*, es decir, la proliferación de mezclas técnicas. El arte surge de todos los gustos de antaño y, al mismo tiempo, de ninguno. *Praxis* pragmática, práctica del *collage*, intertextualidad de la caverna y la imitación, todo es válido, que el gusto sin gusto agrada, pues el artefacto forja al individuo y éste sólo anhela parecer. El querer ser reprime el deseo de hacer y da como consecuencia el hacer por ser, cuando no el hacer por hacer. No hay goce, que en el sufrimiento es difícil de encontrar, el juego que producía algo de la nada recicla los “algos” para forjar «la nada». Esa nada que contradice la sobreproducción habida en el anhelo de ser que sólo ha alcanzado la apariencia.

El gusto por la obra de arte se esconde hoy en un aspecto «humano», en la lucha del sujeto por encontrarse a sí en la sociedad del simulacro. El lector, incluso el crítico, en la medida que se integran a esta odisea encuentran

²⁸² Hilde Domin, *op. cit.*, p. 23.

satisfacción en el sujeto que es la obra de arte. Parezco, por tanto aparezco. Estética del verse reflejado en la angustia, de manera que los resultados entreverán un sujeto comprometido en tanto que los modos exigen un creador superfluo. El goce con el azar se invalida en el anhelo de «la nada» de coincidir con el azar. Al estratificarse en un ámbito de quehaceres tan reducido, el arte produce en creadores y críticos una angustia estética, en tanto que en los poseedores de los objetos sólo provoca el ansia por aumentar su inventario.

En el ámbito del retorno a lo «humano» se han desarrollado las escuelas literarias confesional y conversacional. La primera trata de traer a la escena al ser (aunque sólo consiga presentar al ser instrumental, como sucede con sus productos eróticos), la segunda, intenta integrar a los humillados por el arte, al mundo del entendimiento (no obstante tiene una disponibilidad léxica que excluye o requiere de un constante empleo del diccionario). El par contraviene el gusto estético del arte de vanguardia, gesta no una contrarreforma sino un humanismo en lo deshumanizado; una estética inartística, rehumanizada; un nuevo naturalismo, aunque ahora parta de la segunda naturaleza, del ámbito social, que a decir de Ulrich Beck es el mismo que el de lo natural.

Si bien el medio competitivo exige la pureza del arte, el medio social ha fincado su búsqueda a corto plazo en la emotividad, con lo que la convivencia con lo real irrealizado se antepone a la mera contemplación, pues el mundo no es hoy lo meramente tangible, sino que el entorno es día a día más abstracto; así, por medio de la arquitectura y la decoración la segunda naturaleza se ha «deshumanizado» provocando que lo «humano» esté en lo «deshumano» y que lo «deshumano» sea tan «humano» que constituyan ya una misma cosa. De esta manera, la categoría diferenciadora que formuló José Ortega y Gasset queda para la historia, pero no es aplicable en la historicidad actual; lo cual explica la regresión vivida a finales del siglo XX, cuando la nostalgia por cualquier estética del pasado vino a subsanar temporalmente la carencia de un gusto literario, pues aunque parezca absurdo, el mundo del arte únicamente anunció que el cambio de valores de la sociedad moderna se había transformado al entrar en un hoyo negro,

en el cual no existía más orden y la amoralidad cancelaba cualquier proyecto jerárquico.

Los términos ortegianos de «sensibilidad humana» y «sensibilidad artística»,²⁸³ con el cambio de orden se refieren a lo mismo. Aunque en materia diacrónica encuentran un campo semántico en diferentes períodos artísticos (el primero corresponde al Romanticismo y el segundo a la Vanguardia), en el plano sincrónico han llegado a ser sinónimos o a perder su significado. La rehumanización constituye un mero intento por hacer que lo excluyente se tornara universal, en un tiempo en el que el término sólo se valida en el ámbito de las elites.

La sensibilidad, hoy, no proviene ni de convivir ni de contemplar, sino de usufructuar. No se trata de advertir lo que existe más allá, dentro del agujero negro, mucho menos consiste en integrarse al sufrir de la comunidad en ese tránsito, simplemente se trata de ser el dueño del título de propiedad de un fragmento del conjunto de los artefactos. Ante tal demanda el arte se produce en serie para satisfacer al mercado, de modo que la inoriginalidad proviene de una exigencia social que no le permite al artista tener suficiente tiempo para madurar una concepción personal, de ahí la mediocridad generalizada encubierta por el oficio. El inmediato (que no el futuro) no está en lo interno ni en lo externo, ni en «el ser» ni en «la nada», ni en lo sensible ni en lo tangible; sino en la reproducción a infinito. Entiéndase, no tiene ningún sentido profundo, es la irradiación del progreso que no contempla a las personas y que no valora sus obras sino que únicamente limita sus funciones. No se trata entonces de un arte para artistas como en las vanguardias, sino de un arte para consumidores, pero esencialmente para compradores. Por eso la división de los hombres con respecto a él se gesta en el parámetro de humillación de la compra-venta, generando los matices entre los que le pueden adquirir y los que no, y entre los que no, los que anhelan adquirirlo y los que han preferido ignorarlo porque él les excluyó con anticipación. En conclusión, el arte de la época posmoderna —el de nuestro momento de

²⁸³ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 13.

historicidad (no el de la vanguardia posmoderna, en torno a 1970)— no es universal y, conviene destacarlo, no desea serlo.

El dictamen estético de un poema, en el nuevo ámbito, carece de jerarquía, pues aunque un texto puede ser valorado por los medios literarios (paradójicamente con mejores recursos que antaño), esta valoración no incide en lo social o sólo incide cuando determina el gusto de los consumidores. El éxito de un poema es el éxito en los listados de nombres, en las becas, en las premiaciones, en las reseñas. Lo estético se encuentra en lo social y lo social en lo económico (aunque también en lo natural), es por eso que la calificación de una estilística se encuentra fuera de los parámetros de la estética, luego la preocupación del artista no es ética (como en el autor romántico) ni estética (cual en el vanguardista), por lo que el producto es no necesariamente arte. Nuestra materia de estudio, entonces, el poema, es inartístico en intención.

Irrealidad

Cuando apareció *Árbol adentro* (1987), un fenómeno del mercado propició el rápido agote de la edición en las librerías. Sin embargo, —creo yo— pesaba más en el mercado el peso del nombre del autor que la expectativa de la satisfacción artística. No recuerdo ninguna mención en la prensa que se refiriera a la sensibilización de la comunidad que la hacía adquirir poemas (porque no existió) y sí, en cambio, innumerables comentarios que calificaron de magno al hombre que no a su artefacto. Un análisis socialmente bien visto del poemario radicaba en mencionar libros precedentes del poeta. La valoración periodística estaba en *Blanco, Ladera Este* o *Vuelta* e incluso en el *Laberinto de la soledad*. Casi no era evidente que el libro venía acompañado de una cintilla que anunciaba «El nuevo libro de poemas de OCTAVIO PAZ» (pues hay nombres que se imprimen en altas y bajas y otros que se escriben con mayúsculas).²⁸⁴ El impreso, más que aparecer

²⁸⁴ Véase «La feria de poesía», en *Diario de México*, Año XXXIX, Núm. 9134 (México, sábado 3 de septiembre de 1988), p. 4-A. «En días pasados, en la Galería Universitaria, se llevó a cabo un

contextualizado con datos de referencia, se mostraba dispuesto con señales para el consumidor. Hasta aquí, la fenomenología.

Árbol adentro no es un mal logro estético, muy por el contrario es un libro de excelencia; tiene los altibajos que caracterizaron a otros libros prestigiados en el ámbito de la poesía lírica mexicana. En *Lascas* de Salvador Díaz Mirón, por citar un caso, encontramos la oscilación entre lo logrado y lo mal logrado, entre lo «deshumano» y lo «humano»: sus páginas contienen por igual los poemas «Ejemplo» y el popular «Mamá soy Paquito...». En el libro de Octavio Paz los extremos de calidad oscilan entre la silva «Hermandad»²⁸⁵ y la renga de seis haikús «Basho An»;²⁸⁶ el primer texto es extrovertido, el segundo introvertido; uno es universal, el otro parcial; ambos radican en el ámbito de lo «deshumano», mas engañan con el referente «humano»; uno es ejemplar y sentido, otro superficial y sin sentido, éste es logrado, aquél hinchado; la silva revela al hombre, los haikús al intelectual; en uno interviene el gran poeta, en otro opera sólo el oficio. Nada de esto he visto en la crítica de su momento, ni en forma asertiva ni en estilo de diatriba, menos en forma crítica; la opinión se deslindaba de lo modernamente valorativo y tendía a lo externo; oscilaba entre el acontecimiento y el título sustitutivo de lo nobiliario, de modo que el apelativo inhibió la calificación del poemario aún más que las pasiones.

Tanto «Hermandad» como «Basho An» parten de una intertextualidad cultural. El primero tiene como tema la muerte con su consabida reflexión sobre la brevedad de la vida, valiéndose del imaginario de la escritura; en tanto que el

ambicioso recital en el que se reunió la poesía de los cuatro poetas mexicanos vivos con mayor trayectoria. Estuvieron ahí: Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Octavio Paz y un representante de Marco Antonio Montes de Oca, quien por motivos de salud no pudo asistir. [...] Las intervenciones de Rubén Bonifaz Nuño y de Alí Chumacero fueron muy mesuradas, ambas representación de la poesía enclavada dentro del verso blanco (verso tradicional) que contrastaron con la obra de Montes de Oca, llena de juegos y giros, de acentuación emotiva y ritmo propio. La intervención de Octavio Paz tendió a ser espectacular. El escritor se levantó y fue hasta el atril del maestro de ceremonias y desde ahí dio su recital, ya que dijo: «Hay libros que se leen sentados y libros que se leen de pie».

²⁸⁵ Octavio Paz, «Hermandad», en *Árbol adentro*, p. 37. «Homenaje a Claudio Ptolomeo»/ «Soy hombre: duro poco/ y es enorme la noche./ Pero miro hacia arriba:/ las estrellas escriben./ Sin entender comprendo:/ también soy escritura/ y en este mismo instante/ alguien me deletrea».

²⁸⁶ Octavio Paz, «Basho An», *ibid.*, p. 14. «El mundo cabe/ en diecisiete sílabas:/ tú en esta choza./ Troncos y paja:/ por las rendijas entran/ Budas e insectos./ Hecho de aire/ entre pinos y rocas/ brota el poema./ Entretejidas/ vocales, consonantes:/ casa del mundo./ Huesos de siglos,/ penas ya peñas, montes:/ aquí no pesan./ Esto que digo/ son apenas tres líneas:/ choza de sílabas».

segundo trata sobre la escritura, valiéndose de un quehacer de la vida de Basho (la meditación religiosa) preparación de la muerte.

El discurso de «Hermandad» busca un lector que participe de la sensación de existencia, lo que radica en una experiencia común, por tanto universal; en tanto que el de «Basho An» discurre sobre la capacidad de «decir» reducido a la insinuación primera, hoy rebasada, que establece, de acuerdo con Todorov la mera organización de elementos.

Ambos poemas están concebidos desde la intertextualidad, con lo que operan fuera del sentimiento, con base en el raciocinio estético; de ahí que sean deshumanos y no humanos. «Hermandad» recrea la filosofía platónica empleando como metatexto un poema de Claudio Ptolomeo encontrado en *Antología Palatina*, como el mismo Octavio Paz nos revela en sus notas. En tanto que «Basho An» surge —nuevamente lo sabemos por las notas— de la visita de Paz al templo con panteón para poetas de Kompukuji, donde hacia 1670 Matsuo Basho estuvo, hospedándose en una “choza” contigua, y donde no está, por cierto, enterrado. El texto de Paz surge a raíz de esa visita (aspecto humano), pero establece una búsqueda de elementos métricos (haikús de tres versos y diecisiete sílabas) que le emparentan con la escritura de Basho y aún a eso la búsqueda de la explicación del pensamiento que genera la escritura (factores deshumanos).

Estas diferencias provocan que «Hermandad» se aproxime más a una experiencia sensible, lo que le hace universal; en tanto que «Basho An» relata una situación demasiado específica que no reflexiona sobre la preocupación vital de Basho y, por extensión, en ninguna preocupación universal.

Sendos poemas son estrófica y métricamente immaculados, e ingeniosos en el empleo de tropos; incluso «Basho An» tiene mayor número de complejidades retóricas, pero ese manejo tal vez lo hace aparecer excesivamente intelectualizado.

En «Hermandad», los hechos de que «las estrellas escriben»; de que alguien escribe la vida del hombre y de que el hombre; a su vez, escribe propician que exista una metáfora ascendente, que compara e iguala al hombre con el universo y con dios; entreverando una armonía. Es decir el poema sublimiza al

hombre por medio de tres metáforas no rebuscadas: 1) «Las estrellas escriben», 2) «soy escritura» y 3) «alguien me deletrea».

En cambio, en «Basho An», el texto degrada al sujeto porque parte del hecho reduccionista de que el universo se convierte en unas cuantas palabras y que, sin contextualización alguna, el hombre yace en una habitación inhóspita («construcción rústica pequeña y tosca», de acuerdo con la definición de la Real Academia; porque no escogió el término «ermita») que no es sublimada por la presencia ni del hombre ni de la escritura.

La relación de tropos de «Basho An» se muestra en el siguiente cuadro:

INTERRELACIÓN DE LOS TROPOS EN EL POEMA «BASHO AN»					
		material		espiritual	
		imaginario del entorno social		imaginario del entorno natural	
vida	=	mundo		[hombre] = Basho = [poeta]	
muerte	=	haikai = escritura = lenguaje		«choza» = [tumba]	
tropos	1	sinécdoque	«diecisiete sílabas»	lenguaje llano	«choza»
	2	Metonimia y sinécdoque	«budas e insectos»	sinécdoques	«troncos y paja»
	3	metáfora	«aire»	sinécdoques	«pinos y rocas»
	4	sinécdoques	«vocales y consonantes»	metáfora	«casa del mundo»
	5a	metáfora con un signo	«huesos de siglos»	sinécdoque con un signo	«montes» [milenarios]
	5b	metonimia	«penas»	sinécdoque	«peñas»
	6	sinécdoque	«tres líneas»	metáfora	«choza de sílabas»

Paz describe al haikai preferentemente por medio de sinécdoques; tras él se establece el entorno tangible, aunque cabe señalar que presentado por medio de conceptos. La caracterización de la choza es producto de sinécdoque de su propia edificación y de su entorno «pinos y rocas» y termina con la presentación de una metáfora que incluye el mismo objeto referido, convirtiéndose de a en $a + 1$: «choza» se continúa en «choza de sílabas».

La renga referida maneja además una polaridad de vida y muerte. En el polo de la vida se compara el mundo con el hombre; es decir, con Basho y en consecuencia con el escritor; encontramos ahí una posibilidad de «hacer». En tanto que en el extremo de la muerte el «haikai» corresponde a la «choza» y la

forma terminada de la «escritura» a la tumba, de acuerdo a una posibilidad de una metáfora que se plantea descendente.

Accidentalmente se crea una anulación del pasado de la tradición cuando se afirma que los «huesos de siglos» «no pesan», porque esto equivale a decir en el plano del lenguaje que éste último no tiene sentido; lo cual no es la intención primordial, aunque no por eso un significado inexistente. El real valor de esta sentencia es el de que en la «tumba» que constituye la «choza» la vida no resurge ni activa cosa alguna; lo cual en el orden de comparar un orden con otro nos lleva a la conclusión de que en el «haikai», equiparado con la «choza» el lenguaje ya no «dice», es decir no «hace», porque ambos se transforman en «tumbas».

El escenario nos facilita el entendimiento del entorno social: por un lado, la empresa editora anhelante de ser la poseedora del prestigio literario; por otro, el autor inmerso en la catástrofe de que lo estético se transformaba en social burgués. Primer y cuarto poder (gobierno y medios masivos de comunicación) pendientes del hecho, pues tal conllevaba cambios significativos en la industria cultural que indicaban las tendencias a seguir durante el sexenio gubernamental en turno o para la siguiente década de creación literaria. La propuesta humanística y la propuesta estilística, una ya en la otra bajo la lupa. Y las elites, como el cielo ante Paquito, «impasibles» y sus «motores fijos»; entre éstas un ir de dimes y diretes en revuelta que a cada cual le valieron prestigio y papel segundo, varios en torno al instante buscan su máscara para forjarse ante sí como verdades. Y en esta realidad fragmentaria la clase media consciente del valor del vocablo cultura reconociendo al Paz, posterior Nobel, como la mente más preclara del país, como el «árbol» fundacional, que definitivamente es; aunque la cofradía, mimesis de la mimesis, ha diluido hasta lo finito el estilo. Hasta este punto, la fenomenología segunda natural.

¿Qué espera el joven creador, ser o parecer? En el ejemplo —harto delicado y riesgoso— el poeta es atrapado por los valores trastocados de su comunidad. Queda fuera de foco la valoración de sus productos y la atención se fija en el personaje. Octavio Paz no es sino un pasajero de los hechos, el juicio fundamental no atiende a la calidad de los poemas dentro de una estética

determinada. El poemario triunfa pero no por su estilo sino por el “estilo de vida”. La estética no es factor o ella se encuentra en la política cultural, en la comercialización y en la alta diplomacia.

Árbol adentro es el antecedente de dos actos culminantes en la vida de su autor —uno profesional y otro de vida—: la recepción del Premio Nobel (1990) y la muerte (1997). Luego de él, una década de silencio habrá de transcurrir a un silencio que habla aún más largo.

La cifra correspondiente a las semanas del año —cincuenta y dos— iguala el número de títulos que forman las cinco partes de *Árbol adentro* de Octavio Paz: «Gavilla» (diecisiete apartados), «La mano abierta» (diez textos), «Un sol más vivo» (seis versificaciones), «Visto y dicho» (nueve creaciones) y «Árbol adentro» (diez poemas). Casualidad, no —yo diría—; en especial si atendemos a la estructura de «Piedra de Sol»; el libro es un ciclo anual. A los encabezados se habrá de sumar el escrito que realiza la labor de introducción «Proema» y la prosa —posterior a la primera edición— «Árbol que habla»,²⁸⁷ misma que sirvió de entrada a la edición francesa, cuya traducción aparece en español por primera vez en el tomo 12 de las *Obras completas*, y que los devotos la han catalogado como un poema más. El libro en su versión conocida última consta de cinco partes, «ramas», y dos textos previos a éstas, en total cincuenta y cuatro títulos. Pero, de acuerdo a mi particular forma de contar alberga sesenta y dos poemas y una nota previa, ya que los títulos de la primera parte, «Gavilla», «Al vuelo (1)» y «Al vuelo (2)» contienen cinco y seis creaciones breves independientes entre sí. Las del primer título son chinerías, las del segundo vuelo se aproximan al epigrama. Un poema de la tercera parte, «Ejercicio preparatorio», presenta varios subtítulos, mas éstos son retablos que forman un texto íntegro, encontramos ahí dos «tableros» y una «tablilla»; algo similar sucede con «Aunque es de noche» que consta de cuatro sonetos.

La orientación para la lectura del libro se expuso —muy a tiempo— en la contraportada de la primera edición. Lo expuesto ahí nos entera de que recopila

²⁸⁷ Octavio Paz, «Árbol que habla», en *Árbol adentro*, en *Obra poética II (1969-1998)*, *Obras completas, Edición del autor, t. 12*, México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2004, p. 95..

poemas desde 1976 hasta 1987, de que se divide en cinco secciones que abordan ejes temáticos muy específicos, así como nos condiciona para saber cuales son los poemas canónicos: «La guerra de Dríada o vuelve a ser eucalipto» y la cantata «Carta de creencia».

Las partes que conforman el libro «Gavilla» (se compone de «poemas cortos, de tono lírico, cuyo tema central es el tiempo»²⁸⁸ y según el preámbulo que añadió Paz «busca la perfección del instante»), «La mano abierta» (propone el diálogo con los «otros árboles, sus prójimos»), «Un sol más vivo» («por poemas que encaran al sol de la muerte», Paz aclara que constituye una introspección), «Visto y dicho» (es —conforme «Árbol que habla»— «una conversación con imágenes pintadas») y «Árbol adentro» («por poemas de amor», aunque para Octavio constituye una evolución mediante el aprendizaje del espíritu de los poemas precedentes). Esta guía dirigió parte de la crítica, hasta el punto de encontrar reseñas deficientes que repiten la información.²⁸⁹

Pero las partes no corresponden exclusivamente a la vertiente de contenido, sino que encierran un sentido de conciencia técnica. «Gavilla» constituye una despedida de las formas heredadas, un cerrar la mano para atrapar la tradición, de la métrica emparentada con la tradición global. Parte del verso libre, transita por el verso blanco e incurre en algunas composiciones estróficas. Así, «Decir: hacer» representa al verso libre establecido formalmente por los surrealistas, «Ejemplo» la adecuación mexicana de la silva moderna (véase a Tomás Segovia), «Dístico y variaciones» y «Cuarteto» lo que revelan sus nombres, así como «Hermandad» la octavilla, igual que al epigrama latino, «Viento y noche» el haikú oriental, «Por el arroyo» (constituido de hexasílabos) y «Viento, agua, piedra» (romance sin rimas) la métrica menor castiza con una motivación de la china antigua. «Gavilla» surge del punto revolucionario de la crítica literaria, del

²⁸⁸ Todos los textos que se citarán en adelante de *Árbol adentro*, están tomados de la primera edición, ya citada, excepto «Árbol que habla».

²⁸⁹ Véase Luis Antonio Chávez, «*Árbol adentro*, Texto para reemplazar por otro», <http://www.elsalvador.com/hablemos/Ediciones/260801/libros.htm>, vigente el 25 de enero de 2006. «*Árbol adentro* se divide en secciones que dan un toque mágico a su lectura: la primera, compuesta por cortes de línea lírica, la cual presenta una amalgama de elementos vibrantes en el ámbito que se crecen: el tiempo; la tercera, tiene un enfoque más existencialista lindando hacia la muerte; la segunda y la cuarta, un poco más detenida la pluma, hurga en la raíz romántica para elevar unas cantatas al amor, en tanto que el texto restante se compone de notas».

signo lingüístico, partiendo del punto de vista de Roman Jakobson, es así un rescate del lenguaje hablado-escrito en una época que empieza a perderlo para dar paso a la comunicación visual. Del mismo modo su entrever estético radica en el rafaelismo, de ahí su culto a Basho y los haikai; es un conglomerado de las estéticas de las vanguardias primigenias, confluencia de las tradiciones oriental y occidental donde el tiempo refiere la realización espacial del poema.

La sección «La mano abierta» no sólo muestra el gesto de cordialidad de ofrecer la mano en amistad, sino el acto de soltar la gavilla (la tradición isosilábica). En los poemas de esta parte operan las técnicas experimentales de vanguardia que caracterizaron a los años setenta: la poesía en prosa («1930: Vistas fijas»: «las frutas y los dulces, montones dorados de mandarinas y tejocotes, plátanos áureos, tunas sangrientas, ocres colinas de nueces y cacahuates, volcanes de azúcar, torreones de alegrías...») y la prosa poética («1930: Vistas fijas»: «la noche poblada de cuchicheos y allá lejos un rumor de voces de mujeres, vagos follajes movidos por el viento»); incluso la prosa («Kostas»: «una tarde, después de la tormenta, viste o soñaste o inventaste, es lo mismo/ caer sobre la doble cima del monte Parnaso»), la descripción narrativa ((«Kostas»: «fuiste Kostas Papaioannou, un griego universal de París, con un pie en Bactriana y el otro en Delfos»), y lo no poético («Imprólogo»: «Me han pedido un prólogo./ Corto, me dijeron, pocas palabras/ pero que abran lejanías»); la biografía («Kostas»: «Yo tenía treinta años, venía de América y buscaba entre las pavesas de 1946 el huevo del Fénix,/ tú tenías veinte años, venías de Grecia, de la insurrección y la cárcel»); el verso libre («Imprólogo»: «Vasko./ El sol poniente baila/ sobre la mira de su infalible escopeta», —dos, siete y trece sílabas respectivamente—) y el verso respiratorio (véase «1930: Vistas fijas» y «Kostas»), incluso el verso con acentuación tradicional («Fuegos lúdicos»: («Como juega el tiempo con nosotros» —endecasílabo yámbico—). Convergen aquí los surrealismos francés —con su anáfora característica— (véase «Esto y esto y esto») y los surrealismos latinoamericanos en la adecuación de Lezama Lima,—el nuevo barroco cubano— («Refutación de los espejos»: «sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al enroscarse en sí misma incendia/ y al

incendiarse asciende como el carro de llamas del profeta [...] el avión fulminado del *Sueño* de Sor Juana») y el Vallejo socialista incluso con su falsa presentación del soneto: («Aunque es de noche»: «¿qué hora/ es en Moscú? Ya es tarde, siempre es tarde, siempre en la historia es noche y es deshora»). Conviven, también, el habla especializada («Gavilla»: «Tú dices que lo *lúdico* es lo *agónico* y yo digo que lo *lúdico* es lo *lúcido*») con el discurso conversacional («Hablo de la ciudad»: «hablo de las estrellas sobre las altas terrazas»). El auténtico amigo de Octavio en esta parte es el surrealismo y su entorno, sus antecedentes y secuelas, tanto centrales como marginales. Finalmente, la poesía bajo los diversos estilos queda atrapada cuando se estrecha la mano, por lo que si «Gavilla» era aprisionar la tradición «humana», «La mano abierta» plasma la unión con la tradición «deshumana».

La tercera parte, «Un sol más vivo», corresponde a una regresión estética nacionalista: la nostalgia por el barroco. Lo primero que retorna es la métrica blanca, así «Conversar» está compuesto por heptasílabos («En un poema leo:/ *conversar es divino*»); luego, en «Un despertar» entre endecasílabos recobra el vocabulario: «sueño», «muros», «peso», «pesadumbre», entre otras palabras: «Dentro de un *sueño* estaba emparentado./ Sus *muros* no tenían consistencia/ ni peso: su vacío era su peso./ Los *muros* eran horas y las horas/ fija y acumulada *pesadumbre*»; y finalmente en «Pequeña variación» la cita mitológica culterana: «El desconsuelo/ de Gilgamesh cuando volvía/ del país sin crepúsculo:/ mi desconsuelo. En nuestra tierra opaca/ cada hombre es Adán». Regresa el Paz de la silva larga barroca «Piedra de Sol», con sus mismos juegos de palabras («El tiempo de esas horas no era tiempo») sólo que ahora como lo anuncia el título de la unidad como «Un sol más vivo». A lo menos eso intenta, pues este punto le atraerá una diatriba posterior:

Quando murió Octavio Paz lamenté que después de *Piedra de sol* no hubiera escrito, como lo hizo T.S. Eliot con *Cuatro cuartetos*, su gran poema de vejez. Aunque *Árbol*

adentro es un buen libro, no va más allá de *Piedra de sol* en donde Paz plasmó como en ningún otro sitio su visión del mundo.²⁹⁰

Paz en este fragmento de *Árbol adentro* recobra la tradición de los Siglos de Oro rememorando a Cervantes en «Ejercicio preparatorio», tanto por el epígrafe del «(Segundo tablero)» de su lápida, como en la mención de su personaje destacado («No he sido el *Quijote* / no deshice ningún entuerto») y la mención culterana («Vuelvo a mis escrituras,/ al libro del hidalgo mal leído/ en una adolescencia soleada»). Retoma también su voz metafísica de Quevedo («Y fui por un instante diáfano/ viento que se detiene,/ gira sobre sí mismo y se disipa») y la convivencia con una raíz mexicana —con inclusión de adjetivos—, la del rescatado Luis de Sandoval y Zapata («Bajo un sol *inflexible*/ llanos *ocres*, colinas *leonadas*»); tanto en juegos cual los expuestos, como en sendos epígrafes. A las voces que evocan el barroco se une la cubana de José Lezama Lima y se instaura un leve trasplante de lo trasplantado y del tiempo congelado, por eso los últimos poemas de esta parte van por la vía libre, ya que corresponden a las estéticas del neobarroco y del neobarroso («nudo ciego, árbol todo raíces»). No se encuentra en esta sección nada «en que poner los ojos que no [sea] recuerdo de la muerte», Aquí muere Mixcoac («Epitafio sobre ninguna piedra»: «Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre./ Vino y se lo comió»), muere la poesía («Conversar»: «La palabra del hombre/ es hija de la muerte» o «somos nombres del tiempo») y el poeta —con una razón cartesiana— se sueña muerto («Ejercicio preparatorio»: «Pienso que no pienso»).

«Visto y dicho» refleja la contemplación de ciertas obras plásticas y recoge técnicas empleadas en las tres partes precedentes. Así tenemos un soneto para un tema de los Siglos de Oro, «La Dulcinea de Marcel Duchamp», y una décima endecasílabo sin régimen de rimas, «Diez líneas para Antonio Tàpies», que representan al verso isosilábico. «La vista, el tacto» que indica el uso del verso libre. Y los textos que emplean la técnica respiratoria como «Fábula de Joan Miró», «Un viento llamado Bob Rauschenberg» y «La casa de la mirada». Los

²⁹⁰ Javier Sicilia, «Octavio Paz y el rostro del amor», en *Jornada Semanal*, núm. 468, México, domingo 22 de febrero de 2004, tomado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/22/sem-sicilia.html>, vigente el 25 de enero de 2006.

textos de esta unidad son descriptivos en forma llana («El espejo es de piedra») y con empleo de metáforas principalmente («y la piedra ya es sombra»). Tal vez el resumen de la cuarta parte del poemario radica en que Paz termina aplicando las técnicas del posmodernismo norteamericano.

El quinto apartado —bajo el aviso de que abreva de las cuatro partes precedentes— muestra un empleo de las técnicas isosilábicas, vanguardistas, barrocas y propias del posmodernismo, con una indiferencia absoluta hacia su procedencia. La reseña oficial de quien está en una posición de haberlo “prometido todo” —Anthony Stanton— destaca esto, en la generalidad del libro:

En *Árbol adentro* se despliega una asombrosa variedad de formas que van desde la concentración sintética del haikú hasta los largos poemas en versículos y verso libre.

Es notable el número de composiciones que están estructuradas alrededor de la dualidad complementaria del ritmo respiratorio: elevación y caída, sístole y diástole, dispersión y convergencia. En el momento en que se vislumbra su ocaso, la vida se afirma más que nunca en la articulación rítmica del poema.²⁹¹

Tres poemas para ser antologados opacan a sus vecinos en la última parte del libro: «Árbol adentro», «La guerra de Dríada o vuelve a ser eucalipto» y «Carta de creencia». A estos poemas se unen, por nivel de calidad, «Proema» y «Hermandad» que aparecen al principio del libro.

«Árbol adentro» —el poema— es una pieza de la métrica blanca mexicana que integra libremente la combinación de la estructura del bordón de la seguidilla (en su versión de versos de cinco y siete sílabas) con la de la silva (siete y once sílabas por línea). Su mensaje —resumen de la parte intelectual del libro— es el eco de la modernidad que cree en el conocimiento y el avance en el encuentro del mismo; Stanton afirma que «habla la otra voz a través del poeta»²⁹² en búsqueda de la alteridad. El problema del receptor radica en el conflicto soberbia-humildad (muy humano), el problema del texto en que ofrece el pasado (asunto deshumano), el problema del autor en que ofrece su saber, ¿acto de amor

²⁹¹ Anthony Stanton, «Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire», en *Nexos*, núm. 324, México, diciembre de 2004, tomado de http://www.nexos.com.mx/librosArtic.php?id_article=96&id_rubrique=50, vigente el 25 de enero de 2006.

²⁹² *Ibidem*.

testamentario? (asunto humano disfrazado de deshumano). Un único símbolo opera aquí, el «árbol» equiparable al cerebro en un plano físico natural equivalente a la sabiduría en un punto social («Creció en mi frente un árbol/ [...] sus confusos follajes [son mis] pensamientos»). Éste árbol se aproxima a su muerte y en la idea de genealogía hereda la cultura mediante una paradoja de tendencia vallejana de la luz: «Amanece/ en la noche de mi cuerpo» La dificultad última radica en la recepción, ¿quien está dispuesto a recibirlo? («Acércate, ¿lo oyes?»). La presentación gráfica resalta las dos últimas citas situándolas hacia la derecha del texto. Una segunda acepción puede tener la integridad del texto, la de sustituir lo dicho para el conocimiento por el concepto de amor, expuesto así se torna extremadamente particular. Ambas interpretaciones van junto a las dos preocupaciones fundamentales del libro: el saber literario y la experimentación del amor; yo me inclino por la más universal, puesto que la idea reflexiva que Paz manejará posteriormente al libro es más apegada a la herencia del poema: «En el caso de la poesía, la comunión comienza en una zona de silencio, precisamente cuando termina el poema. Podría definirse al poema como un organismo verbal productor de silencios».²⁹³ Esto presupone que el instante que refiere el poema es el de la reflexión posterior a la lectura.

«La guerra de Dríada o vuelve a ser eucalipto» resumiría en su título su argumento sí en lugar de la disyunción estuviera una y. Anécdota original, el enojo y la reconciliación de una pareja en alegoría con la batalla y la calma que retorna en forma de viento sobre el signo del «árbol» de origen australiano sembrado hoy por la mano humana por todo el mundo. Poema de perros y gatos singulares, en especial el can emblemático de tres cabezas, mismo que se transforma en árbol. Con un lenguaje que recrea los sitios de una casa («cuarto», «azotea», «cocina», «sótano», «pasillo», «pieza») y su mobiliario y decoración («luna del armario», «cortina») que contrasta y se alterna con el lenguaje bélico primero («armada», «artillería», «replegué») y con el lenguaje de renacer después, («himno nupcial», «floreció», «lamía tus pies», «arroyo detenido»). El poema constituye una

²⁹³ Octavio Paz, «Repaso: la doble llama», en *Abanico de la Biblioteca Nacional, Revista de letras*, núm. 12, Argentina, diciembre de 2004, tomado de <http://www.abanico.edu.ar/2004/12/paz.htm>, vigente el vigente el 25 de enero de 2006.

evolución de estados de la tradición hermética, del Nigredo (la batalla descrita que va del primer verso al cuarenta y siete) al Albedo (la reflexión y el reencuentro, versos del cuarenta y ocho al setenta) y del Albedo que desemboca en un Rubedo (el retorno a la paz, que va de la línea setenta y uno a la noventa y uno o final). Los elementos más significativos y signícos del Nigredo en el escrito son «el negro lomo» del perro de tres cabezas —emblema del color—, la «nube preñada de centellas» —reflejo de negritud e ira— y la «tempestad» misma; así como otros elementos de obscuridad, depresión y relego, tales como el «sótano» y la «alcantarilla». El Albedo, punto de luz blanca se da mediante la reaparición de la amada —en la tradición la mujer y la Luna frecuentemente son signos equivalentes— con una presencia de «resplador súbito» y la presencia en su mano izquierda de un «cometa» y un entorno de «astros»; previo al retorno se rememora la partida con signos también albos: «desapareciste en un destello/ corrí tras esa claridad desvanecida». El rubedo —punto de plenitud— proviene del hallazgo del amor; en ese punto el color rojo que le caracteriza surge de luces que guían: «el doble pájaro de *lúmbre*» —la unión del sol y el cometa— y «el solo del faro» que alumbró las nupcias «de las ballenas». El final del poema está dominado por una idea tántrica del amor. «La guerra de Dríada...» —aunque de aliento corto en cada emisión de voz (las oraciones breves caracterizan en mucho el pensamiento de Paz)— es el mejor caso de verso respiratorio de Octavio; se encuentra pleno de sístoles marcadas en el combate y un delicado dominio de las diástoles en el apaciguamiento de las aguas tormentosas que se transforman en «arroyo», en «viento» hablante y en «eucalipto» que debió tener hojas rojizas y no «verdes».

«Carta de creencia», es un credo del amor, es la razón de la existencia para la voz que canta. Sentir visto desde la pluriculturalidad: desde el Platón griego, desde la tradición tántrica y desde la perspectiva judío-cristiana, primordialmente. Poema que le habla a una destinataria de tú como no acostumbró hacerlo con frecuencia el autor; Anthony Stanton se pregunta si «¿hubiera escrito Octavio Paz todos los libros esenciales de sus últimas décadas sin el estímulo amoroso, artístico, intelectual y vital que representó el encuentro

con una mujer en la India?»,²⁹⁴ la respuesta sólo importa en el plano de lo humano. En el terreno de la crítica el comentario de Javier Sicilia —referido líneas antes— se centra contra este poema largo, su argumento segundo indica —de manera inversa— que «Carta de creencia» es el poema fundamental: «Debo decir ahora que me equivoqué. Paz, sí escribió su gran poema de vejez. Pero no está en sus poemas, sino en su prosa [...] Ese poema es *La llama doble*». ²⁹⁵ El ensayo referido no es justificable sino por el poema, en él Paz sólo explica lo expuesto en mejores términos en versos.

El argumento de «Carta de creencia» se resume en la explicación que la filosofía posmoderna ha hecho del conflicto entre «amor» y «seducción» en la cultura moderna de Occidente²⁹⁶ y que Octavio Paz refleja con una idea aún esperanzada en «Repaso: la doble llama»:

Platón percibió claramente la vertiente pánica del amor, su conexión con el mundo de la sexualidad animal y quiso romperla. Fue coherente [...] con su visión del mundo de las ideas incorruptibles...

...El platonismo y el cristianismo vuelven a separarse en otro punto fundamental. En la contemplación platónica hay participación, no reciprocidad: las formas eternas no aman al hombre; en cambio, el Dios cristiano padece por los hombres, el Creador está enamorado de sus criaturas. [...] El «amor cortés», nació de la confluencia entre el platonismo y el cristianismo...

...El reverso del Eros platónico es el tantrismo, en sus dos grandes ramas: la hindú y la budista. [...] El rito central del tantrismo es la copulación. [...] En el tantrismo hay una violencia metafísica ausente en el platonismo. [...] La cópula ritual es, por una parte, una inmersión en el caos, [...] el yogui alcanza la liberación a través de la cópula. [...] el erotismo tántrico es una experiencia de desencarnación. El platonismo implica una represión y una sublimación...

...[Tanto en el] platonismo [como] el tantrismo [...] *el otro* desaparece, [...] son objetos

...El amor es doble: es la suprema ventura y la desdicha suprema. [...] El amor [...] está hecho de tiempo. [...] No nos libra de la muerte pero nos hace verla a la cara.²⁹⁷

Ejemplifiquemos en el texto las diferentes concepciones que conviven. La presencia de la idea de Platón nos la expone del siguiente modo: «Amor es una palabra equívoca/ [...] No es palabra, dijo el *Fundador*./ es visión». El cristianismo viene desacralizado en la voz de Dante: «—y el florentino:/ es un accidente» Y la

²⁹⁴ Anthony Stanton, *op. cit.*

²⁹⁵ Javier Sicilia, *op. cit.*

²⁹⁶ Véase Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, *op. cit.*

²⁹⁷ Octavio Paz, «Repaso: la doble llama», *op. cit.*

tradición tántrica: «no es la virtud/ pero nace de aquello que es la perfección». La idea de enfrentar a la muerte parece manifestarse así: el amor es «una manera de morir/ como las otras».

La «Coda» con que termina el poema y el libro confluyen hacia la línea lírico-filosófica de Antonio Machado. Existe aquí una clara referencia de *Cantares*: «Tal vez amar es aprender/ a *caminar* por el mundo», idea compartida con Rilke, quien lo plantea a la inversa, Rilke cree que se aprende a amar. Al final el texto rinde homenaje a la musa, asunto extraño en la norma de escritura de Paz, aunque entendible en el contexto general del libro: «Yo hablo/ porque tú meces los follajes». Como se advierte, el ciclo termina con la presencia simbólica dada por una sinécdoque del árbol.

Si las cosas fuera de las cosas nos revelan que «Carta de creencia» está en *La llama doble*, podemos suponer que el prólogo, «Proema», se encuentra en *El arco y la lira*. Con un juego de imágenes similar al del inicio de ese libro se empieza por advertir que «la poesía» nueva se encuentra en el «vértigo», palabra, la última, emblema del surrealismo («la poesía es *el vértigo* de los cuerpos y *el vértigo* de la dicha y *el vértigo* de la muerte»). Lo surreal en este fragmento se da por las figuras de repetición al inicio de la estructura sintáctica y las palabras clave (metáforas de sendas sinécdoques) que van especificando la seducción («cuerpos»), el amor («dicha») y el desenlace de la vida («muerte»); que junto con la metonimia por antonomasia, la «poesía», que designa la palabra —signo lingüístico— o el lenguaje único del ser humano; forman, estos cuatro elementos, el contenido de los poemas fundamentales de «*Árbol adento*».

Evodio Escalante nos advierte el cómo llegó Paz a adoptar la estética surrealista y de cuáles fueron los posibles motivos de su disidencia del socialismo:

Octavio Paz encontró, frente al agotamiento de la vanguardia política (o su desprestigio), una vanguardia de repuesto. Me refiero, naturalmente, al surrealismo.

La transición entre una y otra vanguardia aparece, a primera vista, como un acontecimiento esperable, y hasta previsible...

...Pese a las apariencias, el tránsito de la vanguardia marxista a la surrealista no tuvo lugar en Paz sin la mediación de un conflicto. De hecho, Paz se incorpora al surrealismo de una manera tardía.

Como afirma Jason Wilson: «Paz ha abstraído al surrealismo del tiempo y del contexto social, elevándolo a actitud mental. Pudo hacerlo porque llegó tarde. Al

separar la teoría de la práctica, Paz pudo visualizar al surrealismo como una constante eterna y universal, indiferente al tiempo y al cambio».²⁹⁸

El surrealismo tardío paciano provoca que los recursos desarrollados por los simbolistas y los parnasianos —los desarrollos tecnológicos que se adjudican los vanguardistas— se empleen, tanto por él como por sus seguidores, como mero soporte técnico. Este hábito es la fuerza que genera las dos primeras partes del libro. La tercera y lo sucesivo—nostalgia y evolución de las técnicas— encierran un paso adicional —no señalado sino hasta ahora—, el ingreso —también tardío— al nuevo surrealismo, a la posvanguardia norteamericana. La falta de fe de Paz hace que se ingrese a ambos con una indiferencia absoluta hacia sus propuestas políticas, con lo cual el surrealismo se convierte en un estilo y no en una estética.

«Proema» es la descripción de los recursos y la mención del *corpus* teórico y del *canon* de autores. Aparecen así, por mencionar sólo unos casos: la alternancia entre lo apolíneo y lo dionisiaco («la risa que incendia los preceptos y los santos mandamientos»), el empleo de lo universal (global) y lo nacional por igual («cortar en el jardín de Epicuro y en el de Netzahualcoyotl»), la idea del fin de la mimesis aristotélica en pro de la búsqueda de la originalidad del arte moderno («el entierro de los espejos»); la concepción de la metáfora de sustitución de verbos y sustantivos de Aristóteles («las migraciones de miradas de los verbos, [...] los sustantivos oseos [...] en las ondulaciones del lenguaje»), el no empleo de los adjetivos («la degollación de los epítetos»), el psicoanálisis de Freud («la idolatría al yo y la execración al yo y la disipación del yo»), la crítica mixta de Roland Barthes («sobre los arenales de la página»); y los imaginarios de Paul Valery («la verbena en los jardines submarinos») y Vicente Huidobro («el descenso de las palabras paracaídas»).

En resumen, «Proema» es un credo estético del surrealismo tardío; sólo que con creencia aún en el «futuro».

¿Árbol adentro, libro de *eros*, libro de *thanatos*? Sí. Pero principalmente libro sobre la poesía y la vida. Conjunto del onanismo del que habla sobre sí;

²⁹⁸ Evodio Escalante, «La vanguardia requisada», *Fractal*, año 1, volumen II, núm. 4, México, enero-marzo de 1997, pp. 67-87, tomado de <http://www.fractal.com.mx/F4escala.html>, vigente el 25 de enero de 2006.

sobre su ser laboral, sobre sus sentimientos. No se enmascara en un yo poético, sino, sólo y por segunda vez en su vida, Paz crea un personaje. *Árbol adentro* constituye un extraño o singular intento de *pars capere*.

Árbol adentro habla sobre el lenguaje, dice sobre la palabra; la comunicación y sus quebrantos son su hilo conductor. Su viaje atrae pensamientos y los diálogos establecidos son particulares. Tal es el caso de la charla con Jakobson, con Kostas, con Marie José. Se dialoga con la cultura que converge a la memoria. Se dialoga con cierto tipo de lector, el que conoce la «jerga» del lenguaje al que refieren los juegos de palabras. Es un libro intelectual y para intelectuales; por intención no excluye, por su forma de referir es elitista. Únicamente quien pueda platicar de Zapata, Marx, Basho y otros personajes es digno de diálogo. Navega por un juego de formas. Paz lúdico establece un enredo en el que hay que ir descubriendo los hilos que conforman la cultura (su cultura) y de ahí el que se entre en su decir. Conlleva, en paralelismo, dos hallazgos felices, el encuentro con la comunicación mediante el idioma y con ella el erotismo (platónico-tántrico) y el ágape. «Habla» y afecto propician un *pars capere* selectivo. El libro es «un diario» —propósito «humano»— y al mismo tiempo un recorrido en busca del «lector» —«deshumana» intención—, pero no de cualquier persona, como ya dije, exclusivamente de la “razonante”, de la que puede leer.

Además, *Árbol adentro* constituye un muestrario de la herencia técnica que a su vez se convierte en nueva herencia y nueva enseñanza. Muestrario tecnológico, tal vez esa es la única razón jerárquica del conglomerado de textos.

No obstante, a los pormenores estructurales descritos, *Árbol adentro* es una recopilación de textos no un poemario diseñado *ex profeso*. Tal vez por eso resulta un reducto en el que encontramos obras independientes de calidad y técnica diversas, pues aunque muestrario tecnológico no incurre en la elaboración de escritos en serie. Luego de él el panorama de la poesía mexicana se transforma en el árbol externo.

Árbol adentro es el consecuente de dos actos culminantes en la vida de su autor —uno profesional y otro de vida—: la escritura y el encuentro del amor de pareja.

La vanguardia siempre contó —en su tiempo— con la confianza en que su aparente sinrazón era calificada por la razón; es decir que una obra de arte, que era propuesta como un objeto deveniente de lo lúdico, habría de ser examinada por una crítica que mantenía un orden en su escala de valores interna. Si bien, los ismos alteraron el orden jerárquico para conseguir una nueva perspectiva estética, la crítica no transformó su escala evaluativa, simplemente la trasladó al nuevo ámbito. Antes se calificaba algo proveniente de lo natural, en esa nueva etapa un juego. Precedente fue la valoración de lo humano, enseguida lo propio a lo natural segundo. Del ámbito de lo «humano» el sistema se traslado al de lo «deshumano». Hoy la crítica especializada debiera haber modificado su quehacer a la valoración de lo «inhumano», mas el cambio no se hizo así porque la sociedad alteró su sistema de valores. Así, la crítica que nunca deseó plantearse a sí misma como un juego se banalizó y quedó al servicio de la instrumentalidad. De manera que la crítica de arte actual no califica las virtudes del artefacto sino el entorno que se genera a partir del objeto artístico, como nos percatamos en la anécdota. Por otro lado, debemos advertir que los factores de continuidad de los proyectos modernos y la nostalgia por lo establecido antaño, propician que exista una aspirable crítica del arte «inartístico» e «inhumano», es decir, del arte que se realiza a partir de 1990. Esta crítica neo-deshumanizada deja esquemas estructurales que al menos explican el orden de las obras, ya que los procesos requieren de saberes. En la poesía lírica, los factores fónicos y semánticos —entre otros que se pudieran considerar— continúan teniendo una importancia capital, analizar su recurrencia y usos permite obtener conclusiones; éstas constituyen los juicios críticos, pues definen lo que es, mas al estar dentro de un ámbito amoral es casi imposible deslindar si una obra es buena o mala, a lo mucho podemos entrever qué procesos utilizó correctamente y cuáles no.

No obstante, la crítica novísima se ha convertido en asunto de investigadores, mientras que la cotidianidad tiene esta crítica de pompa y

circunstancia, pues para variar el orden está fuera del que creíamos prestigiado. Por eso también se atiende a cuál es la forma en que la comunidad interesada, los «*managers* de la literatura»,²⁹⁹ califica a la obra de arte; como suele decirse, a cómo es recibida la obra por sus contemporáneos.

Mediante los mecanismos informales que imperan actualmente, la obra de arte (el poema o cualquier otra manifestación del quehacer artístico) no constituye un fin último, como antaño (situación que complica el entrever del para qué de su forja) y aunque proviene del pensar del autor su materialización se encuentra en el entorno.

Llamado a la incomprensión o a la indiferencia

Al enfrentar la obra del arte fuera de la obra de arte nos topamos con “la nada”, esa nada posmoderna que es el terreno de las utilidades. El arte solía servir para diferentes cosas, mas la función de belleza se cumplía en el objeto mismo. Un poema podía ser un medio de la liberación patológica, pero al lector la emotividad del autor sólo le proporcionaba un vehículo para verter su propia catarsis. La pulsión en la representación se entreveía en lo serio, en el arte redentor de lo «humano»; en tanto que en la antirrepresentación se ubicaba (de conformidad con Ortega y Gasset) en lo «deshumanizado», en el mero juego. Visto así, el arte era ejercicio de la libertad. Hoy, el arte puede cumplir cualquiera de estos dos objetivos históricos, pero su cumplimiento carece de jerarquía, lo que realmente importa a la comunidad de él es su posibilidad de construir objetos útiles y lo que a los artistas les “tiene cuenta” no es jugar ni salvar dentro de él, sino el *jetset* que gira en torno a lo que sus obras constituyen de ellos. «¿Qué hacer después de la orgía?»³⁰⁰ nos inquiere Jean Baudrillard. ¿Qué hacer en medio de una comunidad vana en donde el orden no puede justificar más sus cauces? El final del siglo XX, proporcionó, entre algunas de sus propuestas para resolver el problema, una solución insólita, la misma que Ortega y Gasset desechó: «la percepción de la

²⁹⁹ Hilde Domin, *op. cit.*, pp. 99-102.

³⁰⁰ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 9.

realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor. Un arte que nos proponga esa doble mirada será un arte bizco». ³⁰¹ Ese tipo de arte llegó y fue posible debido a que la amoralidad propició que lo bueno y lo malo fueran indiferentes. El mundo actual es un espacio en el que los polos positivo y negativo de un campo de acción se encuentran desactivados, por lo que al entrar en este terreno cualquier teoría se halla sin opuestos ni partidarios. El universo nuevo es de una neutralidad insultante, nace de la indiferencia que ha liquidado la diferencia, pues sólo sobrevive lo práctico. Un poema, como objeto, adquiere la valencia propia del instante, su circunstancia le hace valer, el objeto no es él sino sus circunstancias, de ahí que su forjador pueda ser un día poeta y al siguiente no. Si al inicio de la última etapa de descomposición de la modernidad, Hilde Domin consideraba que había que ser auténtico al menos al momento de la creación, en el estadio avanzado de la misma, esto ha dejado de ser factor, el *homo ludens* se ha transformado en sus artefactos ingrátidos, los cuales no son él, pero simulan ser él mismo. El yo así es la aceptación de sus actos, los cuales reciben una calificación distinta cada día, pues como Rilke creía, la crítica hace que lo que un día es ley al siguiente sea repulsivo. ³⁰²

Frente a la degradación de la esencia, y dado que para el hombre posmoderno la convicción es asunto gravoso y opta por desecharla, no existen parámetros estimables; queda para el hombre común el desprecio de todo experimento, lo cual constituye la destrucción del saber prestigiado; razón por la que quizás se ha calificado al período posterior a 1968 de ser una nueva barbarie. Nuestras dudas más profundas, mediante la trivialización, se han tornado en convicciones, y al ser algo establecido nos limitan y contienen.

Si el arte es reflejo de la vida, y en el modo de vida los objetos tienden a ser desechables, el artefacto de los poetas no busca necesariamente obtener un lugar dentro del canon de una tradición, antes se conforma con existir al menos el año de su aparición, luego, tanto él como su autor quedan en un limbo masificado de

³⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰² Véase Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 24.

nombres de una época sin personas sino de personajes. Pareciera que el limitar los horizontes es el anhelo de la ahoridad, pues sólo un instante se es poeta sin que exista un fue y, mucho menos, un será.

Si el estilo, ahora, es el aestilo, ¿no conviene esforzarse en forjar uno? El *collage* nos ha dado un conjunto de obras sin carácter; la nueva estilización es la desestilización, el arte se aproxima a la artesanía y esta última a la producción industrial. La industria de la elaboración de poemas (quehacer del mundo elitista que se satisface en el ocio) establece métodos de producción masiva; no en vano se bromea diciendo que uno de los autores más refinados de nuestros días, Fabio Morábito, «puso su constructora de poemas». Lo que salva al arte de la época posmoderna son las técnicas depuradas de las que hace uso. Quien produce un poema puede generar cien idénticos con diferentes vocablos y variantes del tema, así se diseñó el concepto de la escritura de un libro de poemas, sustituyendo la creación del poema como obra única.

Quien no asume estos factores no comprende, quien no desea comprender permanece indiferente, mas para los que se interesan aún en el arte, su condena por pretender tener un pensamiento histórico —en un instante que no propicia ni acepta tal metodología de explicación del mundo— consiste en la incomprensión de sus congéneres o la indiferencia de los mismos. Éste es el nuevo castigo de Sisifo. Es el castigo para los poetas auténticos.

La ahumanización

El arte, con los movimientos de vanguardia, vino a quedar en mero proceso productor de artículos; y éstos, en su categoría de objetos, se hallan en estado potencial de que los sujetos les asignen uso. Un poema, cual objeto, no es un artefacto estético, requiere toparse con un lector que entienda la intención estética del creador del texto para activarse como tal. Las circunstancias pueden provocar que un poema adquiera características de trascendencia distintas a las de la recreación en búsqueda de belleza, su utilidad proviene de sus accidentes, no del fundamento de su esencia; mas en una época delineada por atender a lo

superfluo, lo no esencial adquiere frecuentemente mayor relevancia que la razón más fundamentada.

El arte neoclásico, primero de la modernidad, tuvo, en su momento, el objetivo populista de alfabetizar al pueblo, asunto que no logró con doble fracaso, pues no ilustró a la masa ni —en el caso de la poesía lírica— alcanzó el esplendor de poemas precedentes. Advertimos, entonces, la enorme facilidad con la que el objeto adquiere posibilidades de acuerdo con la voluntad de su usuario en la época moderna. La poesía ha sido parte de los empleos moralizante y político durante diferentes instantes, ambos usos los podemos resumir hoy en día bajo la término «social». El interés por el arte de parte de los sociólogos no nace de un afán estético, lo afín para ellos se centra en el conocimiento y dado que uno de los factores más sensibles a lo que ha de ser en el futuro una sociedad es su arte, éste ha sido empleado como manifestación previa de la evolución.

El que el arte se vincule con otras realidades de la vida ha ocasionado que los objetivos estéticos sean frecuentemente éticos, entiéndase lo dicho como que se encuentran bajo el interés de la religión, la revolución, la política o la industria. El arte contrarreformista gestó en los Siglos de Oro españoles el ascetismo y el misticismo, el auto sacramental y un imaginario católico conviviente con la tradición grecolatina. La Francia republicana forjó el ensayo como medio de transmisión del pensamiento profundo, permitió el enciclopedismo como modo de formar una imagen de la realidad que impidiera la existencia de otras, sirviendo con esto completamente al reino humano. El Romanticismo destacó el ansia de libertad del individuo y del ser colectivo, el Estado, consolidando los anhelos independentistas y formando concepciones de personalidad. Hoy, es la industria —pública o privada— el amo de las artes, para su emporio sirven los diferentes quehaceres, no es extraño ahí que la idea que formaba el poema haya servido mejor al *slogan* comercial, pues como es bien sabido: «mejor mejora Mejoral». El que el arte sea útil a un grupo no es el factor que distinga al arte nuevo del precedente, como entrevemos, la diferencia radica en que la creación del artefacto prefiere referir algo antes que convertirse en arte formal.

Por otro lado, el crítico literario topa con la desventaja que ante la encrucijada del objeto se encuentra en deslindar lo útil de lo meramente estético, asunto casi imposible, pues la valoración de lo práctico y lo no útil construye categorías teóricas que se antojan meros relatos. Si el arte religioso tiene fin en sí mismo como sucede con el famoso soneto de «A Cristo crucificado» (atribuido por algunos a Miguel de Guevara) y su mensaje auxilia a los feligreses a conmovirse

y acercarse a Dios, ¿dónde está la diferencia, no se encuentra ésta por ventura en el lector, en los atributos que él le da? Así, para un marxista tradicional constituirá un objeto antropológico, para un crítico una muestra de arte del tiempo de la Colonia y para un feligrés un homenaje al creador. Bajo estos parámetros, el constructo tiene diferente valor según las circunstancias.

El entrever del nuevo estado de las cosas radica, más que en una postura estética, en una posición moral; en ese testimonio somos modernos, o al menos pretendemos una visión dialéctica. Fredric Jameson advierte el peligro de adquiriendo bando en el instante en que nos encontramos, pues hacerlo constituye tomar partido y en consecuencia, pretender conseguir un poder (aunque éste se ubique en el mundo de lo imaginario):

la mayoría de las posturas políticas que hemos localizado en lo que casi siempre se perfila como un debate estético son, en realidad, posturas moralizantes que intentan desarrollar juicios últimos sobre el fenómeno de la posmodernidad, bien tachándola de corrupta, bien acogiéndola como una forma de innovación estéticamente sana y positiva. Pero un análisis verdaderamente histórico y dialéctico de tales fenómenos —sobre todo cuando se trata de una cuestión de un tiempo y una historia presentes en los que nosotros mismos vivimos y luchamos— no se puede permitir el lujo empobrecido de estos juicios moralizantes absolutos: la dialéctica está «más allá del bien y del mal» en el sentido de una fácil toma de partido, y de ahí el espíritu glacial e inhumano de su visión histórica (aspecto del sistema originario de Hegel que ya molestó a sus contemporáneos).³⁰³

La dialéctica, entonces, auxilia al distanciamiento (esencial para el estudio crítico), aunque su imparcialidad inicial concluye en una toma de decisión. Conformar un viaje que finalmente, desemboca con las sentencias ética y estética; es el instante de la presentación de pruebas, conforma el medio, no el dictamen. La pretendida imparcialidad termina siendo toma de partido y de ahí se torna en posición de poder que crea una historia de la literatura bajo la perspectiva de la historia de las ideas. Con estos parámetros la reflexión ha deslindado ya el pasado, fraccionando en grandes fragmentos estético-temporales los entornos, dando las denominaciones (dentro del período de la Modernidad) de tradición y ruptura (nueva tradición); nuestra labor en este instante es dilucidar un tercer momento que deslinde lo nuevo de lo preexistente, estableciendo la frontera de las vanguardias en el posmodernismo que subsiste hasta 1980.

³⁰³ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 92.

Dadas —cual reales— las condiciones de irradiación sin contexto de los procesos y la nostalgia por la manera de concebir y hacer convivientes durante la última década del siglo XX (la segunda generándose cual reacción de la primera), las estéticas innovadoras probables para el inicio del nuevo milenio parten de un anhelo de aprisionar lo concreto y lo abstracto, por igual; surgen de un interés ultraelitista por captar lo «humano» y lo «deshumano» que se opone al hacer por hacer del precedente y presente inmediato. Dichas propuestas enfocan la continuidad de las vanguardias como facilismo metodológico y retornó a lo que los ismos detestaron cuando requirieron de técnicas para construir objetos que cumplieran con los índices de calidad que los *manager* o críticos de arte exigían. El arte «bizco», pues, construyó un conjunto pseudoético contra el cual hay que luchar, pero dejó una serie de métodos estructurales que conforman un resumen —no una síntesis— de la tradición. A futuro, en un plazo muy inmediato, se prevé la ruptura en el aspecto del contenido, así como en el aspecto de la estructura la continuidad; lo que se ha de decir revelará un nuevo sentido que acople al ser con el objeto y permita la comunicación entre los hombres; en cuanto a cómo se ha de decir, la síntesis de técnicas permitirán entender a lo libre y lo fijo como preestablecimientos que terminan en el sitio lógico de cuando se opone a una tesis su antítesis. No obstante, aquí se entrevé la solución a la que se aspira; la cual es difícil de materializarse, ya que el interés de las elites artísticas se encuentra fuera del arte, es decir éste es ajeno a la belleza, se halla tras el poder. La masa interesada en el usufructo del arte tratará de que los esquemas de finales del siglo próximo pasado se perpetúen una buena temporada, pues una revolución cambiaría los esquemas de conocimiento y con ellos se rompería el sistema. Esta mayoría posmoderna es el grupo de los antiguos; los *moderni* —los de una segunda modernidad— esperarán con sus innovaciones en las oficinas de patentes hasta que la sensibilidad general cambie, hasta que la nueva barbarie sea insoportable.

Actualmente, lo auténticamente nuevo colinda con lo preexistente, en un momento en que se ha validado el *corpus* completo (representación,

antirrepresentación y neorrepresentación), donde casi todo es válido y al mismo tiempo obsoleto. Es en este punto donde nace.

Por su parte, la mimesis de lo antiguo, lo vencido, tiene la diferencia con su precedente en que al ser consecuencia del ideal del objeto no se parece casi al objeto, por lo que un poema reciente escrito en viejos moldes contiene grandes diferencias con los escritos en tiempos de la Ilustración, el Romanticismo o la Vanguardia, es resultado del supuesto buen gusto de aquellas épocas, es decir de lo conservador y rígido; por lo que es la retaguardia de los movimientos, que va perdiendo impulso y capacidad de desplazamiento y sólo espera de que los ecos de lo precedente empiecen a erosionar su formación. La única forma de mantener orden dentro de esta retaguardia, en la que los artistas están condenados a militar, se encuentra en el nuevo compromiso con las artes.

La dirección del arte actual aceptado —que no del aceptable— es la del arte irradiado, un quehacer sin finalidad que se sigue haciendo sin encontrar un para qué, pero que además ya no le interesa el objetivo, pues lo *kitsch* ha validado el instante al constituirse la ganancia económica en el único sustento de rentabilidad del quehacer. Un poema —o mejor dicho un libro de poemas— se escribe para viabilizar el ser y dado que la gente común de la clase media mexicana suele decir que «se es lo que se tiene», sirve para validar un estatus de escritor ante una comunidad, no para darle a ésta objetos que mejoren su entorno; mediante tal mecanismo un poeta sólo existe en el ámbito del reconocimiento público. Cuando, en cambio, los poemas quedan en la lectura de las personas cercanas, tales no existen, pues lo trascendente para los hombres posmodernos no es la virtud de los objetos (su esencia) sino la posibilidad que éstos objetos permitan la proyección un personaje (su uso). El poema es así un artículo desechable, cuya característica estética no es imprescindible, aunque, eso sí, requiere de la valoración de un *manager* de la literatura para prestigiarse en el medio social, ya que importa, en este mundo, ser aceptado, no tanto plasmar arte aceptable; de ahí el por qué la creación no se fije en las normas profundas del saber o del juego. Un poema, en el contexto expuesto, es una estrella fugaz, la cual, casi al momento que aparece, deja de tener trascendencia.

Hacia 1995, Eduardo Milán solía decir que su generación, la de los nacidos en los años cincuenta, había fracasado en su intento de que el poema se convirtiera en objeto. Semejante absurdo tiene un trasfondo, por supuesto que un conjunto de versos (sean de calidad o no) constituyen un cosa que se materializa en tiempo y fuerza sonora. Lo que la expresión quiere decir es que el texto se convirtiese en *res publica*; lo cual en la sociedad posmoderna, a la que Milán supuestamente se opone, consistiría en que entrase en el subconjunto de las artes liberales, es decir en el mercado. El que la poesía (no así la narrativa) sea el género y producto que menor buen recibimiento tiene por parte de los coleccionistas ha dejado fuera de la posibilidad de subsistencia al poeta, quizás porque dentro del esquema neoplatónico de la sociedad pragmática se sabe que “las palabras son para los enamorados” y cuando no dan poder destruyen.

Parte del éxito de la poesía concreta (que el mismo Haroldo de Campos se habría de encargarse de calificarse —*a posteriori* de su creación— cual posmodernista, con todo el servilismo hacia lo *kitsch* que esto conlleva) radica en haber cambiado la exigencia de lo que se dice por los requisitos del cómo se visualiza, mediante dicho mecanismo lo poético tiene menor presencia y se oculta tras de la pintura que en torno a su tipografía se diseña. El problema aquí radica en que la obra pictórica tiene un único original y al reproducirse en libros se transforma en artesanía, por lo cual el poema visual no posee valor como objeto plástico sino que requiere de sustancia poética para conseguir su misión. Sin embargo, el género continúa separado de lo gráfico, aunque esto no parezca así por los caprichos de la época en que los poemas aparecen impresos para considerar que existen. De creer que lo plástico —el objeto tangible para ser captado por la vista— es un valor de la poesía, habría que considerar el estudio de los múltiples cuadros que incluyen fragmentos de textos por parte de la literatura. En este caso no basta considerar que las cosas están fuera de las cosas, con los objetos no sucede así, es la valoración —las disciplinas tradicionales— las que no encuentran la taxonomía habitual; no así el constructo mismo, que se contenta con su mero existir.

Dado que hoy la interdisciplinaridad ha creado una visión contaminante de los ámbitos de lo estructurado bajo una separación arbitrariamente hecha por la Ilustración, podemos aprender de la programación por objetos del campo de la informática, la cual adopta el criterio aristotélico que atiende a semejanzas y que en ellas capta la diferencia. La técnica programática deslinda primero todo lo que hay de igual entre dos existentes para de ahí crear un molde común y luego se ocupa de los matices para establecer variables. Primero fija su atención en lo dicho por Parménides para que el objeto permanezca inalterable y en seguida atiende a las variables que intervienen en él para concordar con la visión de Heráclito. Esta tecnologización del modelo comprensivo aristotélico, que establece que las cosas no iguales se distinguen entre sí por aquello en que son semejantes, es un método común a la poesía que no fantasea con la originalidad y la primicia y que establece un modo de estructurar dentro de tópicos. Toda la poesía, de cualquier época, tiene un sistema de esencia que permite que siga perteneciendo al mismo género literario, en tanto que esas minucias que los modernos quisieron llamar originalidad se ubican en marcar un distinto punto en la gráfica de una ecuación preestablecida para el género literario. El mundo innovado de Heráclito ante la constante de Parménides, al integrarse a una fórmula de ecuación, al ingresar al arte emblemático o al ser mecanismo de comparación de objetos naturales o constructos, no es de oposiciones, sino de complementarios, de modo que no existe nada sin que se relacione con su especie ni existe individuo de una especie sin que encontremos diferencias con los de su clase. Esta idea se refuerza más con la posmodernidad, momento en el cual los matices parecen menos obvios. Tiempo mágico, el actual, en el cual nos parece que Heráclito y Parménides han dicho lo mismo.

En este momento, los poetas pretenden que sus poemas parezcan poemas; un poema simula ser poema, por eso aparece ceremonioso y grave, vestido de un atuendo que la tradición le hace portar, aun y cuando sólo trate de asuntos intrascendentales. Al peso social, que consistía en ofrecer soluciones epistemológicas, que se le dio al poema moderno, se le opuso la idea de juego estético, según nos especifica Ortega y Gasset; ahora, la poesía rehumanista trajo

consigo el anhelo de acercamiento a las personas, pero no concibió la idea de ofrecer solución moral alguna, sólo trató de alcanzar el hábitat cotidiano del usuario de los textos. Un poema no ofrece ninguna solución vital y lo peor es que el lector no espera que se le ofrezca ninguna; por el contrario, con frecuencia los escritores se burlan de las soluciones a los problemas ontológicos, los cuales eran vistos con gravedad, especialmente por los artistas que crearon durante las vanguardias sin que podamos considerarlos propiamente dentro de ellas. En materia de poesía, “la flema” de T. S. Eliot no permitió que el arte se apartara de «lo trascendente», por eso —además de por razones políticas (por la lucha del poder cultural)— es repudiado tras el reinado de la última vanguardia (el posmodernismo). Si lo grave no impera sería esperable que lo hiciera la intrascendencia, no obstante, tampoco es así; hoy las vanguardias han dejado el mero juego para ser atrapadas por las reglas del juego, de modo que esa gravedad de la legislación impide el divertimento; no consiste el juego, entonces, en el transgredir el orden de los valores, se trata de que no existe valor alguno y por ende la hilaridad parece más seria que las ideas trascendentes; se constituye así la trascendencia de lo intrascendente, porque al debilitarse el ser su esencia conforma su miseria y ésta es la que le constituye; por tanto, es lo que estudia el ser para encontrarse a sí mismo.

Esta idea desencantada de lo grave la encontramos en los juegos serios y vanos de Gerardo Deniz. El hispano-mexicano constituye la última referencia de originalidad del siglo pasado. Su trascendencia (redundantemente) radica en la intrascendencia de lo que refiere y en el que su narración levanta un imaginario, por lo cual su creación no es de índole realista, sino suprarrealista, evitando desde luego el sueño. En sus poemas aparece la cultura desmitificada, hecha factor de hilaridad, de ironía culta que muestra que el saber no da poder o sólo concede la capacidad de crear sistemas de interrelaciones dentro del mundo del ocio. En su poema «Vestimentaria, 3» establece perfectamente el mundo del simulacro cuando expresa «Conmigo cualquier uniforme/ logra con creces su cometido de uniformar:/ basta ponérselo a alguien/ para que cese de parecerme alguien/ y

quede en militar, entusiasta, en alosumo/ inspector de una fábrica de pez.»³⁰⁴ En este inicio del poema se establece la degradación del hombre que ya no es sino que es lo que de él se representa, cuestión que le cosifica, es el hombre con su disfraz que le da una jerarquía entre el género (en gremio convertido en los versos). Así el objeto —el ser— es posible de ser sustituido por cualquier otro de la misma especie. La voz que pronuncia —la de un personaje— no queda excluida de esta posibilidad, especialmente por su confuso inicio que sugiere la primera persona gramatical. La pérdida del yo se da en que uno sea algo y no alguien, con lo que no aparece uno mismo sino un genérico, como lo es un militar o un obrero. La representación que da el uniforme también enjuicia los tiempos de los que hemos venido hablando, la cosificación contra la que luchaban los primeros vanguardistas sugiere el entorno de las guerras mundiales, con lo que se enfrenta uno ahora es un «alosome», una condena laboral que se establece dentro de la búsqueda de ser en un sistema social. El militar degradado a empleado conlleva también su significación, la de terminar con todo embeleso de ensoñación romántica. Tras del despojo de rangos, qué mujer puede concebir la imagen de un príncipe azul pescadero. Ya puesto así, Deniz indagará por la conciencia del ser encontrando un comodino ser instrumental satisfecho de lo que la civilización ha hecho de él: «¿Experimentará ello algo? ¿Se dará vergüenza?/ Probablemente no, más bien orgullo,/ como esas almas uniformadas por su cultura».³⁰⁵ Efectivamente, tanto Juan Almela como yo entrevemos —él desde su poema, yo desde el desciframiento de éste— únicamente el «temporal» pidiendo una disculpa: «No he dicho nada —perdón,/ hablaba sólo desde lo temporal.»³⁰⁶

La desilusión —encarnación en el poema— por topar con alguna verdad ocasiona que la mayoría de los poetas (a diferencia de Deniz) opten por la verosimilitud, cual si fueran prosa su quehacer, antes que por la veracidad; pues la exigencia social aparentemente es la de que el artista proporcione un panorama grato y productos rentables, no que descubra realidades que por ser veras nadie

³⁰⁴ Gerardo Deniz, «Vestimentaria, 3», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm.3, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, primavera de 2002, p. 20.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

desea advertirlas. Así, Deniz, el poeta imitado por las generaciones perdidas de los nacidos aproximadamente entre los años de 1950 a 1970 a final del siglo XX, no fue objeto de mimesis en sus contenidos sino en sus técnicas discursivas. De la divagación se desprende que la exigencia esencial del poema prácticamente no pervive en la forma laboral actual; es decir, que la exigencia escénica obliga a olvidar las reglas del género, subsistiendo éste como mera imagen de lo que antaño fue, de ahí el que la poesía lírica se encuentre ajena a la jerarquía que un día tuvo. Igual sucede con el sujeto, del mismo modo con la cultura y, por supuesto, la «razón pura» se ha convertido en «razón instrumental» o «razón cínica». ¿No es acaso Deniz un artista cínico?

Si para José Ortega y Gasset dentro del arte un «gallo» no es un «gallo» sino que simula ser un «gallo», hoy un «soldado» no es un «soldado» sino que simula ser un «pescadero». El valor está fuera del valor y la representación del valor —que es de lo que aquí se trata— se encuentra en la amoralidad, de la forma como lo concibe Baudrillard en *La transparencia del mal*.

Si *politicon* es igual a natura, al menos no lo ahumano se ha hecho el equivalente a lo inhumano o a lo deshumano; en la posmodernidad el arte sabe que ha perdido toda potencialidad que le permita alcanzar el poder, de ahí que tampoco aspire, como debiere por ser objeto que deviene del mundo moderno, a que sus forjadores y sus observantes alcancen algún tipo de conocimiento, aunque en ocasiones ese saber provenga de la ironía.

A todas luces es claro que el nuevo arte va contra los valores del precedente y del presente; agravia tanto a la representación como a la antirrepresentación y a la neorrepresentación; él es en sí una arrepresentación que surge al extirpar los restos de lo real y convertirse en reflejo de la superproducción. Con esto la creatividad ha terminado por no reflejar tampoco al arte. El modo de aglutinar información al que estamos habituados destruye cualquier imaginario y termina por no permitir que la concepción mental del mundo modifique la realidad de las ideas. El mapa mental, en consecuencia, está fijo y preelaborado, es la carta de navegación hacia la nada.

La valoración del arte se encuentra ante «una planicie desierta» (Milán) no sólo de la apreciación de las vanguardias caducas sino, principalmente, en la evaluación de las posvanguardias que nacieron envejecidas, con su síndrome de inmunodeficiencia integrado al anular la idea de futuro; y aunque en materia de arte el progreso no es una idea radical, sólo se cree en la transformación, la nueva tradición sólo halla contradicción en lo diacrónico, mientras que en lo sincrónico no encuentra antecedente que le valide:

Resulta paradójico establecer el panorama retrospectivo de una obra que jamás se ha pretendido prospectiva. Es como cuando Orfeo se vuelve demasiado pronto hacia Eurídice y con ello la envía para siempre a los Infiernos. Hay que hacer como si la obra se preexistiera a sí misma y presintiera su final desde el principio. Esto puede ser de mal augurio. Sin embargo, hay ahí un ejercicio de simulación capaz de entrar en resonancia con uno de los temas fundamentales del conjunto: hacer como si la obra estuviera cerrada, como si se desarrollara de una manera coherente, como si siempre hubiera existido. Así que no veo otro modo de hablar de ella sino en términos de simulación,³⁰⁷

El simulacro (entiéndase como «la obra poética») es, pues, la producción de objetos en los que no hay nada que ver o en los que únicamente encontramos lo mismo, la nada que no parte de la ansiedad del ser; quizás por eso el sistema de los objetos no encuentra presencia, de ahí que el análisis de todo fenómeno sea mediante un sistema equivalente al ecuacional, en el que los símbolos arrojarán esquemas de un fragmento de una curva imprecisa que poco a poco irradia partículas que tememos que se aproximen al límite permisible, este modo de evaluar es el que concede hacer simulaciones de lo real sin falsearlo, constituye el recurso para salvarse de Eurídice.

Eduardo Subirats en *Culturas virtuales* rememora, a su modo, la diferencia existente entre el arte realista y el abstracto, situación semejante a la que plantea Ortega y Gasset:

La doble operación de una renuncia al papel formador del arte y la exaltación de los objetos bajo el aspecto de su trivialidad pone de manifiesto una dimensión nueva de éstos que no tiene parangón en las naturalezas muertas del siglo XVII. Los objetos artísticos modernos adoptan funciones provocadoras, como las cabezas robotizadas de Hausmann y de Gras, significados sarcásticos hasta el desgarramiento, como las

³⁰⁷ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 7.

máquinas irracionales de Duchamp y Picabia, valores heroicos, como las locomotoras y engranajes fabriles que Marinetti exaltó hasta los cielos de lo sublime, expresiones cínicas como los diseños publicitarios de Warhol...³⁰⁸

Este panorama de lo no humano, la metaironía, la industria y el comercio hacen, sin duda, trivial al objeto artístico; es decir, le quitan su gravedad que había heredado de la tradición histórica (como ya hemos comentado) y lo muestran como mero objeto ajeno al creador y el destinatario, extraño a la sensibilidad del ser humano. La herencia de lo no grave que el arte moderno dejó ha desembocado necesariamente en la vanguardia irradiada, en el extremo que provoca que lo inhumano se convierta en ahumano.

El mismo Subirats establece una «epifanía del objeto absoluto» con cuatro tipos de valoraciones que no se yuxtaponen sino que por el contrario se complementan y cohabitan: 1) «la perspectiva histórica», 2) «el punto de vista escéptico», 3) «la interpretación metafísica» y 4) «la perspectiva tradicional».

A continuación se detalla cada uno y se establece el vínculo que guarda con los juicios de valor que hemos hecho hasta aquí:

- «La perspectiva histórica» constituye un punto de vista erudito que dignifica el entorno artístico por medio del escándalo y del fraude: «Casi un siglo de performances vanguardistas legitiman la incontrovertible dimensión artística»³⁰⁹. Esta es la perspectiva que se entrevé cuando valoramos el arte del siglo XX, especialmente cuando marcamos a los ismos como un juego deshumanizado e inútil.
- «El punto de vista escéptico»³¹⁰ es una perspectiva relativista que parte del criterio de un *manager* del arte y atiende, primordialmente, a las atribuciones externas (a los escenarios dignificadores en los que aparece la obra de arte) al considerar cual intrascendente al objeto mismo. Mediante tal visión el arte surge determinado por lo exterior. Cuestión en la que se encontraría la anécdota de la aparición de *Árbol adentro* expuesta líneas atrás.

³⁰⁸ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 109.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 113-114.

- «La interpretación metafísica» u ontológica —que se presume hoy igual que la teológica— aparece dogmática, inmersa en un tenor negativo que anuncia una posmodernidad apocalíptica; para ella la obra de arte minimalista «es la revelación del ser del no ser. Es la nada maravillosamente transfigurada en existencia única y absoluta, irrepetible en el tiempo y el espacio, en su absoluto vacío de determinaciones»,³¹¹ mediante su visión tanto creadores, objetos y espectadores son trascendentales por su intrascendencia. Visión ésta que domina lo hasta aquí redactado.
- Y, finalmente, el entrever nostálgico por el sistema, «la perspectiva tradicional» —siempre recesiva— que basa sus criterios en la mimesis y que, en consecuencia, juzga a la obra como representación de la realidad exterior, por lo cual su valoración concluye con que «el objeto es insignificante, vacío y opaco. Nada dice el objeto, nada representa o expresa, nada siente el espectador y nada ha plasmado el artista».³¹² Constituye el final del sujeto y el objeto, que es lo que nos impulsa a pedir la condena del arte intrascendente y a anhelar la utopía.

Creo que ha quedado cual evidente que los poemas son objetos, por lo que podemos ubicarlos dentro de algún sistema de los mismos, aunque quizá se encuentren éstos actualmente en crisis, pues las reglas funcionales a las que atendían han cambiado. De los existentes, deseo revisar brevemente el planteado para los objetos tecnológicos por Baudrillard; quien lo preparó previamente al mayo de 1968, en un momento en el cual los patrones simbólicos experimentaban una nueva recodificación, cuestión que luego de los movimientos estudiantiles fue confirmada. El pensador francés se percata de esta situación desde el principio y lo reafirma posteriormente en otros de sus libros; por ejemplo en *El otro por sí mismo* nos dice:

Todo ha partido de los objetos, pero ya no existe el sistema de los objetos. Su crítica siempre fue la de un signo cargado de sentido, con su lógica fantasmática e

³¹¹ *Ibid.*, p. 114.

³¹² *Ibidem.*

inconsciente y su lógica diferencial y prestigiosa. Detrás de estas dos lógicas, un sueño antropológico: el de un estatuto del objeto más allá del cambio y el uso, más allá del valor y la equivalencia, el sueño de una lógica sacrificial: don, gasto, potlach, parte maldita, consumación, cambio simbólico.

Todo ello sigue existiendo, y simultáneamente desaparece. La descripción de tal universo proyectivo, imaginario y simbólico, siempre fue la del objeto como espejo del sujeto.³¹³

En un ámbito donde el sujeto se oculta tras del personaje, el objeto, por ende, pierde su valor; sirve para lo que se le empleaba previamente, pues su esencia le concede la capacidad de adquirir sus valencias en cualquier instante ante alguna situación, siempre y cuando aparezca un ser. Pero mientras esto no sucede, cuando se le expone en el plano de las simulaciones, carece de trascendencia para lo humano dado que proviene de un mercado que le desecha por hábito, no por su esencia misma, muchas veces aún útil, sino por el deber ser social. En lo que dice Baudrillard entre sinécdoques y metonimias hay todavía mucho que entrever, especialmente se deben deslindar la «lógica diferencial» de la «fantasmática», ya que a éstas corresponden dos tipos diferentes de valoración del objeto, que son los discursos del sistema funcional y disfuncional, respectivamente, mismos que son expuestos por Baudrillard en *El sistema de los objetos*:

El sistema funcional (denominado también discurso del objeto) presta atención a los factores esenciales de las cosas y, en el caso de los objetos tecnológicos, fija su vista en los factores estructurales. Para este sistema las cosas no entran en un esquema de contradicción, pues sólo se atiende al sentido intrínseco de los objetos. En tanto que el sistema disfuncional (asimismo llamado discurso subjetivo) estudia lo inesencial, es decir lo no objetivo, la forma externa, la valoración que las personas le dan al objeto. Concluimos que lo funcional es lo que se desprende de la esencia de las cosas en tanto que lo disfuncional deviene de la interpretación de los seres; con lo que no existe un predominio de uno de los dos sistemas sobre el otro, pues constituyen un equiparable al reencuentro con Parménides y Heráclito.

³¹³ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 9.

Un poema se encuentra dentro de tales esquemas —aunque un poco a disgusto de sus fabricantes—, pues es claro que por sus características técnicas encuentra cabida en el sistema funcional; y por el empleo que de él hace la gente, como obra única, su apreciación estética deviene del ámbito de lo subjetivo. En este último rubro, su incidencia es mayor que el de otros género literarios y las demás artes, al grado de que podemos considerar la subjetividad como parte fundamental de la esencia de la materia lírica. Mas para que esto sea evidente, especialmente para los que le han de defender como objeto que no se relaciona con los comunes, es preciso entrever los detalles de la naturaleza de un constructo poético. Antes resumiremos la exposición anterior con el fragmento siguiente, en que se resume lo expuesto:

Dicho con todo rigor, lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial. El discurso psicológico y sociológico nos remite continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el del discurso individual o colectivo, y que sería el de una lengua tecnológica. A partir de esta lengua, de esta coherencia del modelo técnico, podemos comprender qué es lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser productivos y consumidos, poseídos y personalizados.³¹⁴

Ejemplificaremos, entonces, seleccionando algo que por breve servirá mejor: un haikú de Eduardo Uribe:

«Hermandad»³¹⁵

Miro una estrella.	5 sílabas
Lejos, alguien <i>la</i> ve:	7 sílabas
<i>La</i> luz nos une	5 sílabas

Total: 17 sílabas

El haikai de Uribe es una pieza de alta calidad técnica; proviene del respeto al rigor que se exige para la forma, dentro de la recodificación de la escritura del haikai, luego de la introducción del esquema que hizo José Juan Tablada;

³¹⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 3.

³¹⁵ Eduardo Uribe, «Cinco Centavos», «Hermandad», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, otoño de 2001, p. 45.

especialmente, cumple con las reglas sugeridas en los años ochenta en México, que precisaron la exactitud en la medida: diecisiete sílabas distribuidas bajo una secuencia estricta de un pentasílabo, un heptasílabo y un pentasílabo, que es la legislación que sirve de parámetro al concurso de Japan Airlines. En el poema no encontramos rima alguna, únicamente existen dos artículos determinados en femenino singular que podrían considerarse en un juego interno, mas su sonido se diluye entre los demás vocablos. El que intencionalmente se eviten los finales iguales de las palabras constituye una exigencia formal sugerida también durante los años ochenta por Guillermo Rousset Banda, entre otros críticos. El poema presentado parte entonces de concepciones técnicas preestablecidas en los rubros del ritmo y la métrica (que son los asuntos de la versificación expuestos) y de la rima y la melodía (que se constituyen del empleo o carencia de combinaciones de fonemas). Todo esto forma parte del sistema esencial, como también, aunque en forma menos evidente, las restricciones, usos de lenguaje y la intertextualidad. En el poema las palabras designan cosas del paradigma de la primera naturaleza, obedeciendo implícitamente a la exigencia del budismo zen para este tipo de poemas; es en ese sentido purista y plasma un entorno natural que mantiene una relación alegórica con el pensamiento profundo, éste es uno de sus precedentes que ligan a la tradición japonesa y le constituyen en haikú, de no ser así este poema que emplea el sentido de la vista únicamente podría entrar en otro grupo de poemas breves. Si bien, los lazos con la tradición antigua le constituyen, hay otros, que dentro de la tradición moderna —estrictamente bajo el parámetro de las vanguardias— le conceden vigencia y le hacen ser un poema del nuevo milenio como objeto posvanguardista, que son el empleo que la tradición isabelina haría del haikú, el establecimiento del formato en la tradición mexicana a raíz de la labor de Tablada y el manejo que en el título se sugiere de la intertextualidad paciana. Tanto en la «Hermandad» de Octavio Paz como en ésta, el sujeto parte de la observación sideral, el texto de Paz proviene de un poema atribuido a Ptolomeo de la *Antología Palatina* —como él mismo lo confiesa en las notas de *Árbol adentro*— en el cual «la contemplación consist(e) en *beber con los*

ojos la inmortalidad».³¹⁶ El poema de Uribe abreva del de Paz más que de Ptolomeo, si el del premiado con el Nobel es recreación, el de Uribe es recreación de la recreación, aunque en otro formato, situación que le salva, pero que nos muestra claramente cómo la originalidad ha ido cediendo al manejo de tópicos, siendo en este caso el nuevo tópico de lo escrito por Paz el que impera, al grado que ya sabiendo esto, la reflexión zen se ve desvirtuada y anulada, transformándose en recreación; pues no nace de la reflexión sino del conocimiento almacenado que puede arrojar una información en cierto instante, por lo que Uribe es un concedor más que un creador, pues su texto es más o menos feliz pero nunca completamente original.

Las características del constructo señaladas nos revelan el «discurso del objeto», lo que yo denomino «tecnología»; los comentarios al margen que extienden sobre el mismo tema, la intención del autor y la de cualquier lector que tienden a valorar el objeto constituyen el «discurso subjetivo». Mediante el «discurso del objeto» se puede calificar la virtud técnica de un poema; a través del «discurso subjetivo» se deslinda su veracidad. El primer método caracteriza y analiza los factores que le constituyen, el segundo advierte los valores sociales e individuales que del objeto tenemos. El primero es el que emplean los estudios de artes mediante su vista a la obra misma actualmente, mas el segundo nos permite revisar la aceptación de los recursos. Cuando se parte de las características del poema para concluir su valor —cuando somos objetivos—, valoramos conforme a lo intrínseco del objeto y lo exterior al sujeto; por el contrario, si partimos del gusto —al aplicar la subjetividad— el juicio de valor proviene del interior del sujeto y de lo extrínseco al objeto. El vaivén de valoración estética nietzschiano tiene influencia sobre esta lógica, lo dionisiaco se relaciona con la captación que prefiere el «sistema funcional», en tanto que lo apolíneo tiene mayor afinidad con el «sistema disfuncional».

Sin embargo, la «apariencia»³¹⁷ de que esto no es así ya («apariencia» que ha creado el hito que afirma que el poema no es un objeto, o al menos un objeto

³¹⁶ Octavio Paz, *Árbol adentro*, pp. 187-188.

³¹⁷ Entiéndase como lo interpreta Baudrillard atendiendo a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Ambos tienen como antecedente el mito de la caverna de Platón.

común) debe su formulación a que el hombre de saber ha cedido su lugar al hombre de colocación, aquél que domina, controla y ordena, pero que principalmente luego de este trío de procesos integra a su accionar un cuarto rubro, pues luego de enfrentar la publicidad desea adquirir. Este plano de la apropiación tiene un mecanismo que permite el acceso, mismo que no se encuentra en el poder adquisitivo sino en la capacidad de informarse, son los medios masivos de comunicación los que han alterado el sistema y los que han anulado la trascendencia de la calificación (valor natural) para dar paso al ámbito del deseo:

Todo el universo de la *Stimmung* ha desaparecido, el del unísono «natural» de los movimientos del alma y de la presencia de las cosas: el ambiente interiorizado (en contraposición al ambiente exteriorizado de los «interiores» modernos). En la actualidad, el valor ya no es de apropiación, ni de intimidad, sino de información, de invención, de control, de disponibilidad continua, con mensajes objetivos; está en el cálculo sintagmático, que funda propiamente el discurso del habitante moderno.³¹⁸

La posmodernidad nos ha hecho ver al poema como un anhelo no como un objeto.

«Ya no estamos en el drama de la alineación, sino en el éxtasis de la comunicación. Y este éxtasis sí es obscuro. Obscuro es lo que acaba con toda mirada, con toda imagen, con toda representación».³¹⁹ Por eso, la poesía ha dejado de ser un juego de expresión (representación) o de azar (antirrepresentación) para tornarse en un infinito soliloquio (arrepresentación). De ahí que el poema cumpla su objetivo —en el mejor de los casos— en el sujeto creador, por eso ha perdido su capacidad de convocatoria, pues ya no pretende una sociabilización (universalidad), sino que se contenta con el autosustento. Por eso —en contraparte— algunos poetas han buscado la universalidad fuera del mensaje, en el medio mismo. Por lo dicho es que los factores técnicos han adquirido tanta importancia y constituyen el medio que es evaluado por el neoestructuralismo. De esta forma la dificultad técnica se ha manifestado como medio de evaluación y búsqueda estética, medio factible para una valoración profunda, pero en la superficie la valoración inmediata resulta altamente obscena,

³¹⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 24.

³¹⁹ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 18.

pese a la importancia del aspecto tecnológico las campañas publicitarias de la crítica provocan que la mirada del lector se centre en la envoltura y no en el objeto mismo, en el entorno y no en el objeto; que en paralelismo con el ámbito de lo tecnológico propician afirmaciones como la siguiente:

En el nivel tecnológico no hay contradicción: sólo hay sentido. Pero una ciencia humana tiene que ser del sentido y del contrasentido: de cómo un sistema tecnológico coherente se difunde en un sistema práctico incoherente, de cómo la «lengua» de los objetos es «hablada», de qué manera este sistema de la «palabra» (o intermediario entre la lengua y la palabra) oblitera al de la lengua. Por último, ¿dónde están, no la coherencia abstracta, sino las contradicciones vividas en el sistema de los objetos?³²⁰

La evolución paulatina y lenta de las formas más apegada a la tradición junto con un discurso de irreflexión o de desazón conforman el sentido y el contrasentido; ambos configuran el universo de productos del quehacer de los poetas. Por ellos el poema se forja y a través de ellos se reinterpreta. El poema es así asunto del habla (especializada si se desea especificar); él existe por sí mismo; lo que su discurso nos dice es factor de múltiples comprensiones. Actualmente, la estructura que se selecciona para elaborar una versificación fija la constante y el contenido manifiesta las variables.

Por otro lado, el quehacer interesa poco a críticos y lectores, ya que el paso siguiente, el que determina la existencia pública del texto, se encuentra en la difusión indiscriminada del producto. Así, un poema abstracto se transforma en mercancía degradando su gravedad de objeto, transformándola en ligereza mercantil o publicitaria, en constructo frívolo. «Ni trascendencia ni profundidad, sino superficie inmanente del desarrollo de las operaciones, superficie lisa y operativa de la comunicación».³²¹

Esto conlleva graves consecuencias, puesto que de una manera extremadamente formal hablar de la poesía —dadas las circunstancias— no es factible, porque esto encierra una idea de futuro y un anhelo de progreso; únicamente es dable mencionar (como en muchos casos lo hemos hecho) al poema; éste cual constructo posee una identidad consigo mismo materializable en

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibid.*, p. 10.

el ayer, el hoy y el mañana, consignada en períodos de historicidad que marcan pautas en su apreciación. De este modo, entiendo que en el instante posmoderno hay textos que la costumbre nos hace denominar poemas, pero casi no hay poesía; pues se ha optado por la sobreproducción mas no por la verdad, puesto que los objetos son pero el valor no, el reino es de las cosas —de los poemas— no de los seres, no hay sitio para el valor, por lo tanto, no hay espacio para una auténtica obra de arte. «Aquí es donde el lenguaje y la teoría cambian de sentido. En lugar de jugar como modo de producción, lo hacen como modo de desaparición, de la misma manera que el Objeto se ha convertido en modo de desaparición del sujeto. Este juego enigmático ya no es el del análisis: intenta proteger el enigma del objeto a través del enigma del discurso».³²² Si en un pasado próximo —inmediato— se podía creer que conseguir un arte ahumano constituía un gran logro, hoy no se puede ir más por esa vía, porque esto va contra natura (se opone a la segunda naturaleza), pues en la esencia del arte está el construir objetos diferenciados del entorno natural por ser creación del hombre.

Entender lo ahumano —en este inicio del siglo XXI— tiene dos vías: aquélla en la que el objeto a que se refiera el término no pertenezca al entorno de la primera naturaleza y aquesta en que se ha tornado parte de la segunda naturaleza. No olvidemos que la estética de la desencarnación de Octavio Paz preestablece que el sujeto se ha perdido como tal y ha quedado convertido en masa, de ahí la urgencia por alquilar una máscara para representarse en medio de un ámbito que exige su emancipación al grado de que tenga la obligación de repetir un decir común y no uno propio. Hablar de progreso en la poesía solo manifiesta insensatez, en ella únicamente existen parámetros de sensibilidad no de avance. El momento de un poema refleja una de las facetas fractales del sujeto (Baudrillard). Ortega y Gasset estableció el concepto de la deshumanización como crítica a la insensibilidad de los creadores; Adorno, la rehumanización por enjuiciar la sensibilidad. Paradójicamente la crítica de la razón no condujo a la actual encrucijada, en la cual el planteamiento de cualquier postulado teórico estético ya sea bajo forma de tratado o de manifiesto, resulta, dentro del ámbito del mundo

³²² *Ibid.*, p. 81.

posmoderno, un ultraje, pues no constituye un método de autoencuentro ni de enfrentamiento con las realidades planteadas por los otros, sino que resulta un acto autocomplaciente de admiración (*subductio*) hacia la obra que representa al postulante.

El «tabú» sobre la imagen

Consideraba José Ortega y Gasset que en el apogeo de la vanguardia la poesía era «el álgebra superior de las metáforas».³²³ Imaginémonos, como nos propone Andreas Huyssen, a Walter Benjamin captando el arte posmoderno:

¿Se habría alegrado este destacado crítico y teórico de la estética vanguardista ante el éxito que estaba obteniendo —evidentemente incluso en la arquitectura de los museos que albergaban las exposiciones— o acaso sombras de melancolía habrían enturbiado sus ojos? ¿Habría, tal vez, quedado impresionado por el impacto de lo nuevo o habría sentido la necesidad de revisar la teoría del arte «postaurático»? ¿O simplemente habría sostenido que la cultura administrada del capitalismo tardío había logrado finalmente imponer el engañoso hechizo del fetichismo de las mercancías incluso en el arte que más que ningún otro había desafiado los valores y las tradiciones de la cultura burguesa?»³²⁴

Tendría que haber recurrido como Huyssen sugiere a autocitarse en las *Iluminaciones*: «En todas las épocas se debe intentar salvaguardar a la tradición del conformismo que está a punto de dominarla».³²⁵

La poesía mexicana del siglo naciente parece conformista. ¿Acaso nos alegramos de su lugar privilegiado entre las actividades humanas. Realmente ¿qué es? ¿La máxima realización de la lengua; la destrucción de la métrica por el apogeo de la metáfora o el extremo de conformismo del habla cotidiana?

De esta manera podría llegar a percibir [Walter Benjamin] no sólo que la vanguardia —encarnación de la antitradición— se ha convertido ella misma en tradición, sino que, además, sus invenciones e imaginación se han convertido en parte constitutiva incluso de las manifestaciones más oficiales de la cultura occidental.³²⁶

³²³ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 22.

³²⁴ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 141.

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 142.

La metáfora en la posmodernidad es el pan con lo mismo de todos los estudiantes casi “reprobos” de las matemáticas. Dentro de esta modalidad, dos extremos marcan la pauta. El ensueño que sigue anhelando su sobreproducción y la opción que insiste en designar «al pan pan y al vino vino». La espuma de los ismos y el resabio de la estilística conversacional —como indican los estudiosos— o la posvanguardia y el neoclasicismo tardío —como yo prefiero denominarlos—.

Al igual que la tradición del pensamiento, para Occidente la metáfora moderna proviene de dos puntos culturales opuestos que se unen en contradicción concordante. Por un lado se encuentra la filosofía griega y por otro la mezcla de la religión judío-cristiana. La filosofía griega que todo lo dispone a nivel de *lexis* y a lo más concibe la sustitución de un vocablo por otro (ya sea nombre o verbo), pues para ella no existe sino la razón y los dioses son mera metáfora, es decir discurso. Y la religión del pueblo hebreo, que tiene que concebir la metáfora para dirigirse a Dios, a quien le está prohibido nombrar.

Para Aristóteles «Todo nombre es nombre corriente (*kyrion*) o nombre insigne, nombre metafórico o de ornato o formado por el autor, nombre alargado o abreviado o alterado»;³²⁷ para el cristianismo primero era indispensable encontrar los nombres con que designar el Nombre; pero en ambos casos «la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad».³²⁸

La precisión por eludir la realidad parece ser el origen de la metáfora y su relación primera se encierra en torno a la relación con las divinidades o la divinidad, por lo que se crea un universo de «arrecifes imaginarios» (Ortega y Gasset) o de «nubes» (Derrida) para manifestar su designación, procediendo a que lo infinito se refleje en un plano de lo finito. Si se tratara de una gráfica diríamos que únicamente se muestra un segmento (sinécdoque) en el que cada punto se transforma en un signo (metonimia), pero en el que el sistema de la ecuación que permite establecer los valores conforma la representación (imagen) de una realidad más compleja.

³²⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 25.

³²⁸ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 17.

Por un lado, la metáfora se asocia a la razón y sirve para designar (ennoblecendo si se quiere) lo real por lo más real, lo captable por la captación del sujeto. Y por otro, obedece a las reglas del tabú, sometiéndose a uno existente y generando uno nuevo.

Mediante los mecanismos de creación de la metáfora, su «luz» que radica en su capacidad de forjarse como un «sol» sólo extiende oscurantismo, de ahí que tanto para Ortega como para Derrida constituya el mal de nuestra civilización. Decir en metáforas equivale a no designar sino a referir, el empleo de la metáfora no permite enfrentar la verdad directamente.

La filosofía ha sido la más sensible a este problema, en tanto que la poesía se convirtió en el proceder de lo indirecto ante una sociedad que repudiaba su decir personal y personalizado.

La necesidad de que lo que es sea lo que es y no lo que de lo que es se representa provocó una necesidad de «hablar racionalmente del Dios».³²⁹ Así como a un católico, San Agustín, se le debe la creación de la idea moderna del tiempo, a otro, Santo Tomás, se le debe la idea de la designación proporcional de Dios, es decir la idea moderna de Dios. Santo Tomás considera que la proporcionalidad «*proportionalitas*, (...) no implica relación alguna directa entre dos términos; sólo plantea una *similitudo proportionum*, una semejanza de relaciones. (...) *Finiti ad infinitum nulla est proportio*».³³⁰ Lo cual permite que lo finito, únicamente como designación, se denomine por medio de lo tangible y limitado, mediante una analogía.

La doctrina tomista de la analogía constituye a este respecto un testimonio inapreciable. Su propósito explícito es establecer el discurso teológico a nivel de ciencia y sustraerlo así completamente a las formas poéticas del discurso religioso, incluso al precio de una ruptura entre la ciencia de Dios y la hermenéutica bíblica.³³¹

Este rompimiento, constituye un paso fundamental en la trivialización de la metáfora, porque después vinieron hombres que no se acordaban de Dios y la

³²⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 359.

³³⁰ *Ibid.*, p. 364.

³³¹ *Ibid.*, p. 359.

implicación del tabú desapareció, quedando por un lado el lenguaje científico y por otro la metáfora condenada a la designación de términos de igual jerarquía.

Santo Tomás, no obstante, lo que provocó, en primera instancia, fue que lo innombrable fuese designado:

La *Suma Teológica* aborda de frente el problema de la metáfora (I, q. 13, art. 6) con esta pregunta: «¿Los mismos nombres son atribuidos prioritariamente a la creatura más bien que a Dios?». La respuesta distingue dos órdenes de prioridad: una según la misma cosa, que arranca de lo que es primero en sí, es decir, Dios; otra, según la significación, que arranca de lo que nos es más conocido: las creaturas. La analogía propiamente dicha se regula según el primer tipo de prioridad; la metáfora, sobre el segundo: «Todos los nombres que se dicen metafóricamente pertenecen por prioridad a creaturas, pues, aplicados a Dios, no significan más que tienen algún parecido con tal o cual creatura». En efecto, la metáfora descansa en «la semejanza de la proporción».³³²

Sin embargo, la manera de proceder de la poesía y la filosofía son distintas: «el decir poético se distingue del decir filosófico en cuanto el primero es fundamentalmente imagen y el segundo es principalmente concepto (...) es un lenguaje ante todo connotativo y no tanto denotativo».³³³

Conocer no es su sentido sino designar estéticamente. A saber, este principio se encuentra en declive. «*Ser-dicho y ser-en*»³³⁴ ya no son factibles, tampoco no *ser-dicho* y no *ser-en*; lo primero constituía la representación, lo segundo la antirrepresentación; en ambos momentos existía la metáfora viva, hoy es tiempo de la metáfora muerta, es el instante de la arrepresentación.

En la década de los años ochenta el Grupo *M* afirmaba que «difícilmente nos podríamos imaginar una escritura poética que excluyera la metáfora. Probablemente existen excepciones, pero son, como tales, raras y toman su valor del hecho de que se apartan de senderos muy andados».³³⁵ En el momento actual parece que esta idea se contradice. No a nivel operacional —en el nivel de la sustitución o contigüidad de lexemas— sino en el nivel profundo, en el de las ideas.

³³² *Ibid.*, p. 369.

³³³ Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento*, México, Joaquín Mortiz, 1978, p. 137.

³³⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 344.

³³⁵ Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 156.

El nivel bajo se encuentra liquidado para fines estéticos por la capacidad de originalidad producto del arte abstracto; el nivel alto por la división de los saberes que cada vez aleja más al pensamiento de uno de sus objetos.

Para tener una poesía auténtica y de calidad se requiere cumplir con un doble contexto propuesto por Heidegger. En el nivel alto de este contexto, el nivel de la discusión, se encuentran las metáforas producidas por el propio discurso filosófico; y en el nivel bajo, el nivel objetante, la transposición de sentido de palabras aisladas.

Se insiste, actualmente, demasiado en separar a la filosofía de la poesía como si no lo hubiesen hecho ya los sofistas y los poetastros. Sin embargo, la salvación de la poesía únicamente puede provenir de una reforma ética de la labor del escritor. De la rehumanización quizá. La metáfora requiere, de acuerdo con Mauricio Beuchot un ser íntegro para poderse formar. Bouchot parece también sugerir la necesidad que entrevemos de que el poeta sea auténtico, además, por supuesto, de que pueda captar su entorno de manera alta:

La poesía y la filosofía pueden coincidir cuando remiten a aquellos problemas vitales que todo gran poeta y todo gran filósofo intentan descifrar. La filosofía es, también, creación poética; la poesía, cuando lo es de veras, no puede dejar de ser visión del mundo. En filosofía como en poesía está el hombre presente: del nacimiento a la muerte. En una y otra se conjugan los lenguajes: el de los conceptos, el del amor, el de la emoción —que no hay que pensar irracional—, el de la imagen. ¿Por qué? Acaso porque la filosofía —quiero decir, la metafísica— y la poesía son dos formas de una expresión más alta: la expresión religiosa».³³⁶

Independiente al credo, queda cual evidente la necesidad de revitalizar el proceso de la escritura mediante la rehumanización, la cual no consiste exclusivamente en traer al escenario los sentimientos, sino también y, primordialmente, la conciencia. Ya que como Marco Antonio Montes de Oca sugiere en «Sismo en tres actos»: «La conciencia ve. Tú sólo razonas».³³⁷

La limitación de la poesía ilustrada se entrevé en su limitante de pensamiento, la de la vanguardia en que únicamente es contestataria a ese

³³⁶ Ramón Xirau, *op. cit.*, pp. 140-141.

³³⁷ Marco Antonio Montes de Oca, «Sismo en tres actos», en *Un trueno un resplandor y luego nada*, p. xlvii.

pensamiento. Nunca se plantean como sugiere Rilke —ajeno a ambas formas— que «el arte, también, sólo es un modo de vida. Puede prepararse sin saberlo para él, viviendo de un modo o de otro. En todo aquello que responde a lo real se está más cerca de él».³³⁸ La creación, entendida de esta forma es integradora de la complejidad humana, en la cual intervienen la integridad veraz del sujeto y su capacidad de captar y de plasmarse:

La acción metafórica se manifiesta (...) en un movimiento de integración un tanto paradójico. La acción propiamente creadora (creadora de objetos metafóricos) es un acto de vaciamiento: el despojamiento interior que resulta del descubrimiento progresivo de las ficciones personales. Pero, por otra parte, la acción metafórica es también un acto constructivo que, al realizarse, realiza al ser del hombre puesto que ese ser, en la existencia, se cumple por la acción. La razón-poética es algo más que una metodología, es acción esencial: el acto por el cual el hombre realiza su trascendencia o, lo que es lo mismo, el acto por el cual el hombre realiza su ser.³³⁹

La condena de Jacques Derrida a la metáfora significará entonces un argumento de falacia efectista irónico, ya que encierra la necesidad de decir un no a la superficialidad y a la imprecisión de términos.

La metáfora, como otros recursos del habla, es de uso común en la lengua hablada; únicamente la costumbre de destacar su realización en los estratos de discurso elevado intelectualmente, provoca que se subraye su necesidad, la cual se crea y diferencia de los otros medios por los niveles de exigencia que requieren del emisor o escritor un nivel más alto de abstracción proveniente de la originalidad y creatividad. Tomás Segovia considera que:

Todo discurso efectivo (todo uso de una lengua) transmite significaciones (aunque se las llame «equivalencias») propias de ese discurso en particular y no de la lengua en general que preexistía. Jakobson, dice Pascual Buxó en su *Introducción a la poética de Jakobson*, «extendió su sistema de equivalencias a todos los planos del mensaje (poético)». No: todos los planos de todos los mensajes de todos los sistemas habían «extendido» ya desde siempre equivalencias sin esperar a Jakobson.³⁴⁰

³³⁸ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 62.

³³⁹ Ch. Maillard, *La creación por la metáfora, Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 179.

³⁴⁰ Tomás Segovia, *Poética y profética*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1989, p. 161.

Sin embargo, no con el mismo nivel de exigencia. El nivel de permisión concede que la catacresis constituya un buen medio de realización de la metáfora en el habla y uno pésimo en la poesía, pues, finalmente, la muerte de la metáfora no se debe a la imposibilidad de encontrar sustitución o contigüidad entre un par de palabras (los dadaístas consiguieron tal a través del azar y los surrealistas son capaces de elaborar mil y una, muchas de ellas sin sentir y sin sentido), su muerte no radica en la posibilidad de sobreproducción de las mismas, sino en que ha desaparecido de ella cualquier capacidad de significado ontológico real.

Esto lo entrevemos en el poema «Allá» de Sergio Valero, en el que aparece la metáfora catacrética que formuló Derrida para la metáfora misma, la de las nubes, cual metáfora muerta, por supuesto; y en donde «el tiempo congelado», del que habla Octavio Paz para la tradición barroca, nunca aparece:

allá una ola con crestas como nubes
en la fría dimensión de la hoja de papel rasgada por una línea muerta

allá como las alas del agua desierta
en el pulcro artificio de congelar la imagen

allá como un desierto con arenas de hielo
en la palma de un mundo dejado a la deriva

allá donde toda el agua del mundo quedará atrapada
en medio de una lluvia verdadera

**dejamos caer los versos por el hueco del mundo
y no existe una cima verdaderamente alta³⁴¹**

Entretanto, atendiendo a la «ilusión radical», podemos considerar que «es la poesía en donde se ha refugiado el Ser, donde canta él mismo (...) Sólo queda buscar el Ser en la poesía, ya no en metafísica alguna»;³⁴² pero por otro lado la metáfora cual abstracción no es autosuficiente, ya que «el discurso recibe su «perspectiva», su «ideal», su «programa» del exterior».³⁴³

³⁴¹ Sergio Valero, «Allá», en *El manantial latente, op. cit.*, pp. 165-169.

³⁴² Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía, El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana/Departamento de Letras (*Alter Texto, Teoría y crítica*), 2003, p. 140.

³⁴³ Paul Ricoeur, *La metáfora viva, op. cit.*, p. 350.

La poesía del nuevo siglo no ha tenido lugar. cuando leemos la más reciente poesía nos queda, muchas veces, la impresión de que los poemas no son poemas, lo cual se complementa porque la crítica periodística de la poesía, la mayor parte de las veces, tampoco es crítica. De conformidad con Bertolt Brecht y Jean Baudrillard, de ejercerse una crítica real o de escribirse auténtica poesía (subjetiva) existiría un problema, ya que Brecht afirma que «cuando en el lugar no deseado hay algo, tenemos el desorden. Cuando en el lugar deseado no hay nada, tenemos el orden».³⁴⁴

El poema de Valero es esmeradamente ordenado, encontramos ahí el mar equiparable al cielo, el desierto al frío, y la hoja de papel deteriorado con la escritura decadente; además de la paradoja de las «arenas de hielo», recursos que no muestran sino una serie de relaciones preestablecida convencionalmente; es decir, la enumeración de lo que en los talleres literarios se dio por denominar «lugares comunes», que no es sino la enumeración de asociaciones ya realizadas.

El camino único, en un momento de dominio de las catacresis, es el rompimiento del orden, la experimentación que nos conducirá a un nuevo orden.

Lo irreal

El discurso completo, pese a mi esfuerzo, parece constituirse en un metarrelato; mas debemos entender que en la década de los años noventa la poesía se componía por medio de un lenguaje especializado, el lenguaje poético. Tal uso del idioma estaba destinado a los poetas; los escritores eran su emisor y ellos mismos constituían su receptor, de ahí que, aparte de elitista, se volvió una jerga especializada. Nada nos dice que este hecho haya cambiado, aunque el juego de la poesía conversacional parece crear un hito propio; la lengua de la calle se estetiza y por tanto sus recursos se tornan poéticos. La metáfora no artística, la catacresis, se torna arte. El éxtasis de la comunicación provoca que lo que fue estructurado para un modo de autocomunicación opuesto a la economía del

³⁴⁴ Bertolt Brecht citado por Jean Baudrillard, *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama (Argumentos, 120.), 2001, p. 95-96.

lenguaje y a la funcionalidad práctica simule un populismo innoble. El resultado fue patente, el lenguaje de la calle se empobreció cuando lo expropiaron los poetas. A la gente le quedaron menos recursos para comunicarse. La apropiación de un lenguaje llano, en apariencia, fue producto de la necesidad imperante. Los medios de asociación y correlación no estaban dando imágenes estéticamente existentes. La posibilidad de combinación sólo arrojaba mensajes en los que se podían encontrar tropos que no pertenecían ni al universo de lo bello ni al de lo feo. Ni siquiera al de lo estético, pues muerta la ética que permite elegir, los enunciados se emitían sin sentido, irradiaban en cualquier dirección.

La poesía, así, simuló ser poesía; pues el lenguaje poético aparentaba ser poético tendiendo a un límite de infinito. Más poético que lo poético, más patético. Su *pathos* era su crecimiento cancerígeno que tomaba vocablos y saberes de cualquier rama del conocimiento. Nada podía ser excluido de la posibilidad de tornarse parte de un constructo. El artefacto aceptaba esto y aquello con una indiferencia mayúscula, al grado que —como uno de tantos cambios— la cacofonía vino a sustituir al oído educado. Una imagen poética no tenía por qué ser eufónica, la lectura en silencio y la presentación gráfica, cuando no la plástica misma, sustituían esa necesidad primaria.

La lengua desapareció para dar su lugar a las artes plásticas; la poesía estaba fuera de la poesía, en las desviaciones sin sintagma del caligrama. El poema cual excelencia de la lengua, el poema como sintaxis, el poema como cúmulo de recursos del lenguaje va paulatinamente desapareciendo.

Por otro lado, la diferencia tradicional de los géneros que podría establecerse en una franja de lo objetivo y lo subjetivo parece no tener ubicación; al aproximarse las esferas de lo público y lo privado también desaparece el compromiso con uno mismo y el compromiso con la comunidad.

La escritura de poemas no se encuentra planteada como una sociabilización, no implica una competencia entre iguales, su competencia se establece con la tradición, en ella se apoya y contra ella compite. No existe alteridad, en su esencia, es una práctica aislada y autocomplaciente. Sin embargo, la comercialización de su producto obliga a participar al autor en concursos

literarios. La vista del poeta se torna vaga, se fija en los dividendos de la fama y la remuneración. Renuncia así a su esencia, lo personal se vuelve necesidad de aprobación; se renuncia a la propia fantasía —que es la fantasía también contenida en el inconsciente colectivo que plantea Carl Gustav Jung— para ajustarse a exigencias externas. El arte, mediante este mecanismo, se vuelve alineado y alienado. El poeta no intenta, ya por tanto, seducir al lector sino que el texto es un medio negativo que no tiene un fin estético-ético sino un fin comercial; su naturaleza ha matado, su percepción es social, no personal, y su utilidad no es el placer sino la compensación remunerada que implica la mediación para buscar el placer.

Por otro lado, nos encontramos ante el problema de que la metáfora es absoluta, su referencia no existe o es total, de ahí la indiferencia del lector hacia su contenido resulta, en este tiempo, por tanto más metáfora que la metáfora, pero ya no estamos en los tiempos de la antirrepresentación. En la representación la metáfora era sustitución de la *lexis* y su significado pleno se encontraba en el sintagma; en la antirrepresentación se fundió en el hermetismo, hoy su dependencia de la referencialidad ha terminado, su significación es absoluta o simplemente no existe. La construcción de metáforas parte de la imitación de cómo se estructuraban éstas antaño, por lo que la metáfora es más depurada a medida que resulta menos comunicativa. Si se ha extendido tanto el hito, la metáfora vacía sólo se debe a que en realidad su mensaje es vacío. Muchos poetas no quieren decir nada, sino aparentar que lo dicen, han sucumbido sus seres a los intereses del juego literario. La metáfora funciona sin que tenga un objetivo, de ahí que metafóricamente ya no sea metáfora sino simulación de la metáfora. «La transparencia, que fue la consigna ideal de la era de la alienación, se realiza actualmente bajo la forma de un espacio homogéneo y terrorista: hiperinformación, hipervisibilidad».³⁴⁵ De este modo la imagen de la metáfora es mero dato y lo que en ella se contempla es la superficialidad, tal vez, porque en la visión interna no podemos encontrar mayor cosa.

³⁴⁵ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 75.

En el verano de 2002 aparecieron en el *Periódico de Poesía* cinco obras plásticas de Germán Herrera, acompañadas de sendos pies de un libro en proceso de Francisco Martínez Negrete. Uno de esos pies de foto es el poema «Un hombre andando en círculos», en el cual Martínez Negrete juega con la tipografía del fonema [o], especialmente en el último verso («Orfeo irredento de su asombrO»), donde cambia la o última a altas, lo cual crea un par de ojos a los lados del verso; juego que proviene de *Li-Po y otros poemas* de José Juan Tablada en donde encontramos: «rOstrOs de mujeres en la laguna» y «Un sapo que deslíe sOnORO».³⁴⁶

rOstrOs de mujeres
en la laguna

un sapo que deslíe
sOnORO
de Confucio un panamujín
y un grill.
que se burlan.

El juego se extiende al primer verso incluso, donde aparece la mención inicial de «Ouroboros», la serpiente que se autodevora. El poema gira en su juego gráfico-fónico y en su contenido creando un círculo. Por un lado inicia y termina con la misma letra y por otro, al principio y al final aparece Orfeo, ya que el autor iguala a Ouroboros con el tañedor de la lira mediante una metáfora que se da por medio de una circunlocución organizada como aposición, que cuenta parcialmente el mito; el

³⁴⁶ José Juan Tablada, «Li-Po y otros poemas», en *Museo poético*, pp. 132-133.

cual también modifica al establecerlo como la tragedia del hombre actual en su andar en círculos, circunstancia que convierte a Orfeo en su deseo de destruir por amor la muerte en un condenado a cometer nuevamente su error. Así, Orfeo caminando en círculos se transforma por la anécdota del texto en un nuevo Sísifo; cuya variante de castigo radica en su caminar, en proseguir rondando impulsado por un amor (signo de la ilusión impulsora comparada con la gasolina) que no resucita, no salva, ni libera del Hades a su amada, pues siempre voltea a ver a Eurídice. El poema constituye, por tanto, una imagen continuada del fracaso y la memoria del error. Situación social que Baudrillard considera –como ya se citó líneas arriba- la alegoría de la suerte que corre la obra de arte actualmente.

Francisco Martínez Negrete

«Un hombre andando en círculos»³⁴⁷

Ouroboros, el hombre
pisándose la sombra
impelido de sí hacia sí
(amor la gasolina que lo lanza)
cegado como astro por su brillo
avanza o cree que avanza
en círculo vicioso
sobre su propia órbita.

A punto de alcanzarse una vez más
se descubre a punto de alcanzarse.

De la futilidad de sus afanes
queda apenas el óbolo
Orfeo irredento de su asombro.

No obstante la calidad alta del manejo de los recursos en el poema, cuando se le coloca junto a su móvil creativo parece no ser autosuficiente; ya que en ese binomio —y sólo en presencia de él— constituye un conjunto de significado cuyo referente requiere ser visualizado para que adquiera su sentido descriptivo. Y la visualización no se da en la imaginación del lector sino en la hiperrealidad de la

³⁴⁷ Francisco Martínez Negrete, «La sombra de lo que veo (fragmentos de un libro en proceso)», «Un hombre andando en círculos», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2002, p. 37.

fotografía a la que el poema hace referencia. La fotografía interfiere en la recreación del lector.



En la obra plástica visualizamos, que si «el hombre/ [va] pisándose la sombra» es porque camina hacia el lado derecho de la página y hay una luz que de izquierda a derecha proyecta su sombra. Así como también la mirada nos demuestra que ha hecho un camino en círculo, una «o», un vico.

«¿Por qué el artista siente horror a» plasmar el mundo real y fotografía la representación de un escenario? La realidad se encuentra más real en la imagen de la imagen. La descripción constituye al texto en poema absoluto: «El objeto absoluto es aquél cuyo valor es nulo, y cuya calidad es indiferente, pero que escapa a la alienación objetiva en cuanto se hace más objeto que el objeto, lo que le proporciona una cualidad fatal».³⁴⁸

³⁴⁸ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 126.

Aún y cuando es evidente que su forma de trabajo proviene de la del último libro de Octavio Paz, *Figuras y figuraciones*, donde cada poema recrea una obra plástica de Marie José Paz, excepto en el último caso, que es a la inversa; el poema de Francisco Martínez Negrete si se presenta aislado contiene determinados valores de originalidad, pero el poema (pie de foto) en que se constituye es un objeto fatal, en el «no hay nada que ver», pues todo ya ha sido visto en la obra plástica de Germán Herrera:

Ahora bien, la imagen ya no puede imaginar lo real ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual. Es como si las cosas hubieran engullido su espejo y se hubieran convertido en transparentes para sí mismas, enteramente presentes para sí mismas, a plena luz, en tiempo real, en una transcripción despiadada. En lugar de estar ausentes de sí mismas en la ilusión.³⁴⁹

La metáfora integral que es el poema se ha vuelto aquí maquinal. La deshumanización y desimaginación ejemplificada por el poema nos conduce a una duda en presente continuo: ¿El orden jerárquico que aparentemente no existe en la sociedad actual, sino que simplemente ha sido transformado, debe ser alterado en su presentación en las obras de arte o debe de aparecer tal cual? De ir hacia el primer punto podrían experimentarse de nuevo los errores de las vanguardias, de optar por el otro aspecto habríamos de recurrir a la tradición emblemática para generar un nuevo *corpus* discursivo para crear con respecto a nuevos tópicos.

Así, la analogía —con su gran carga de simbolicidad y de metáfora— permitió a los poetas y pensadores románticos acercarse a la mitología y al mismo tiempo a la filosofía. Hicieron lo que prohibió Platón (aunque no lo cumplió) y lo que Aristóteles prescribió, que fue tomar en cuenta el mito para hacer filosofía.³⁵⁰

Lo que en un momento parecía probable como una estética aislada se transformó en forma medular de interacción. ¿Será acaso que lo que nos deslumbra en los poemas actuales es la ausencia de lo referido? Ansiamos la reversibilidad de la metáfora, que consistiría en que plasmara lo humano y no meramente lo simulara, anhelamos la fuerza de la imagen, que partiría del hecho de que abandonara las

³⁴⁹ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 15.

³⁵⁰ Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía*, p. 118.

vías del juego literario para convertirse definitivamente en literatura, mas el *corpus* de la literatura se halla en estado vegetativo, porque el odio al arte ha hecho que de las humanidades desaparezca el hombre, pues de acuerdo con Tomás Segovia:

Como dice Pascual Buxó (pág. 13), «los estudios literarios han ido poco a poco liberándose de su subordinación a los ‘referentes’ históricos, sociales, psicológicos, etcétera, para alcanzar —concretamente en los trabajos de Jakobson— un estatuto plenamente semiológico». En efecto, han ido liberándose de todo eso, han ido liberándose incluso de la literatura.³⁵¹

En el mismo tenor, la poesía se ha ido liberando de todo lo que la constituía, de la metáfora viva, por supuesto, e incluso, siendo esto lo más grave, de la poesía misma.

El revés del retorno

La poesía está fuera de la poesía, se encuentra en la acción social, pero la acción social se ubica fuera de sí, en la espuma de lo que fue la política; y la acción y la reacción, e incluso el texto tienen vigencia en la preocupación por el riesgo natural.

En el conjunto «Diario sin fechas, XII», (2001) el texto «13. En el jardín de las mariposas» revela lo dicho con la inocencia de quien se deslumbra sin inocencia ante la apreciación del entorno natural:

Una tarde de octubre, con Lincoln Brower
anduve contando Monarcas bajo la lluvia.

Delante de nuestros ojos extrañados,
los lepidópteros de alas atigradas
iban de flor en flor en una pradera de Virginia.

Anocheció y la lluvia, las mariposas y nosotros
nos quedamos en el día de ayer.³⁵²

³⁵¹ Tomás Segovia, *Poética y profética*, p. 163.

³⁵² Homero Aridjis, «Diario sin fechas», en *El ojo de la ballena*, en *Ojos de otro mirar: Poesía 1960-2001*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2002, pp. 833-838.

El personaje que aparece en el primer verso, Lincoln Pierson Brower, nos dará la pauta del poema. Célebre biólogo del *Sweet Briar College*, Lincoln Brower se encuentra vinculado con la *World Wildlife Found-Mexico* y con la *Monarch Butterfly Sanctuary Foundation*. De modo que no es un hombre cualquiera, ni el amigo americano, eso, sea o no, queda en segundo plano, como en un lugar segundo se encuentra la mariposa, ya sea por su colocación en el verso dos, ya sea, y primordialmente, por la circunstancia. La presencia de alguien vinculado con el universo político de la protección ecológica provoca que el contacto con la natura se torne social. El poema no es universal, su parcialidad radica en que hay un acompañante particular y que la experiencia no sucede en una pradera cualquiera sino en una específica del país más poderoso del mundo. América y el biólogo célebre son los puntos estéticos a contemplar; una poesía de la primera naturaleza nos hubiera hecho advertir el azoro de quien contempla; aquí no hay éxtasis sino vértigo de números, no hay contemplación sino ciframiento (segunda naturaleza): ¿cuento mariposas como dólares o como estadística? La naturaleza está en las fundaciones ecologistas o en las cifras de estudio; bajo la figura del investigador ha desaparecido la monarca. Y tal vez sea cierto, porque en el día de mañana no encontrará el Aridjis político naturaleza, por su propia acción de su poesía transformadora.

Lo natural se encuentra en lo social, como Ulrich Beck ha advertido, y esto es más sensible cuando ubicamos sitios en los que la subsistencia de un algo ecológico se encuentra en peligro:

El concepto de riesgo y sociedad del riesgo combina lo que en tiempos era mutuamente excluyente: sociedad y naturaleza, ciencias sociales y ciencias de la materia, construcción discursiva del riesgo y materialidad de amenazas. La ex primera ministra británica Margaret Thatcher dijo en cierta ocasión que la sociedad no existía. La mayoría de los sociólogos creen en lo que puede denominarse «tahtcherismo invertido», es decir, que *no existe nada más que sociedad*.³⁵³

En el poema no existe más que sociedad representada por dos miembros de las fundaciones. Aridjis el político de la protección ecológica y el asesor científico.

³⁵³ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, p. 5.

De un modo similar se dio a la luz en el *Periódico de poesía* a Guiomar Cantú, quien no simplemente hace un poema de exaltación a lo natural, sino que es presentado como el representante máximo de una temática de interés social (Premio Nacional de Poesía Ecológica, 2000):

Guiomar Cantú

«Habla la Tierra»³⁵⁴
(fragmento)

Fecúndame
que en mis montañas te está esperando el cielo
y quédate a encontrar poemas debajo de mis piedras
despósame
dame tu nombre

llena mis árboles con el beso febril de los amantes
mis ríos de peces encantados
mis cuevas con la humedad de tus labios

y sálvame del Hombre
de esa raza mortal que me asesina

¿A quién implora la naturaleza, al dios muerto del que habla Nietzsche, al Dios católico o al hombre mismo?

Recordaré una cita ya empleada:

En la modernidad (...) aún subsisten algunas zonas residuales de la «naturaleza» o del «ser», de lo viejo, de lo más viejo, de lo arcaico; la cultura todavía puede influir sobre esa naturaleza e intentar transformar ese «referente». La posmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre. Es un mundo plenamente más humano que el antiguo, pero en él la cultura se ha convertido en una auténtica «segunda naturaleza».³⁵⁵

El poema de Guiomar Cantú únicamente muestra una actitud general del círculo social de la ecología, la nostalgia por los tiempos de la luz.

Social y natural —como hemos visto— tienden a unirse cuando los valores de su ecuación se aproximan a cero. Y aquí atreveremos una idea: la metáfora ya no es factible de existir en presencia de originalidad porque ya no existen

³⁵⁴ Guiomar Cantú, «Habla la Tierra», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 1 México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2001, pp. 48-50.

³⁵⁵ Fredric Jameson, *op. cit.*, pp. 9-10.

elementos que comparar. Es una postura cualquiera ante el fenómeno. La realidad, como explica Baudrillard, acepta sin reparos cualquier explicación.

Si lo natural se convierte en social, lo natural es social y lo social social, todo es social. Y como sucede en este rubro sucede en los demás, pues finalmente la división del saber fue asunto moderno. Partimos de un extremo, la mariposa no puede ser comparada con hojas como en el haikú antonomásico porque nada identifica ni a un objeto ni a otro, las hojas son mariposa sin sublimación y la mariposa no vuela en un entorno de naturaleza muerta. Se han perdido los referentes, sólo queda la simulación de lo sublime y el estrato de nostalgia: ¡Ah de otros tiempos, cuan las hojas volaban cual mariposas!

En este caso, el deterioro en la capacidad expresiva de la metáfora no se da a nivel sintagmático, puesto que el sistema lingüístico no ha variado; la alteración se registra a nivel paradigmático. Atendiendo a los conceptos de Jean Cohen³⁵⁶ de «percepción» y «reducción del desvío» nos encontramos en un periodo de cambio en el segundo. La diferencia con un cambio tradicional radica en que aquí la reducción ya no es aplicable porque se ha trastocado totalmente el sistema. Las cosas no significan en la posmodernidad o en la segunda modernidad lo que en los tiempos modernos.

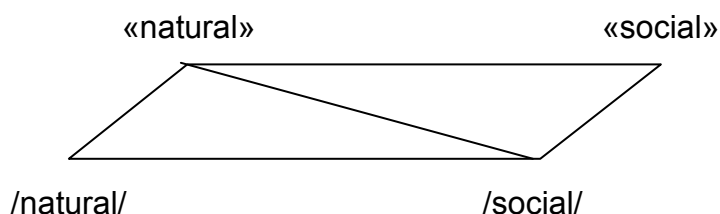
Aplicando el modelo racional del «encadenamiento de clases» al entrever de los cambios de lo natural y lo social, obtenemos el siguiente cuadro:

Realidad actual											
Social											
Natural						Social					
Pérdida de lo natural				Natura sin naturaleza		Social Antiguo				Nueva modernidad	
Pérdida de lo natural			Natural contaminado		Social Antiguo			Social posmoderno			
Pérdida de lo natural		Natural industrial				Social Antiguo		Social moderno			
Reco- lección	Arado	Tumba y quema	Maquinaria agrícola	Fertilización de la tierra	Hidro- ponía	Prehis- tórico	Clá- sico	Reli- gioso	Moderno	Posmoderno	Segunda Modernidad
Selva virgen						Proto-hombre					
Natural											
Primera realidad											

³⁵⁶ Véase Grupo M, *op. cit.*, pp. 163-166.

La explicación cultural de la evolución en la explotación de la naturaleza y la evolución de los distintos momentos de la sociedad nos indican un cambio radical de la realidad. Partimos del momento en que todo era naturaleza al que —de manera teórica— se presenta como su supresión total. Presuponemos que en cada etapa los objetos designables cambian de características y por tanto se altera su imagen, la cual depende del total del sistema. La novedad del nuevo orden ha hecho que las palabras tengan distinto significado, de acuerdo con la idea de que «estrictamente hablando, y la ciencia nos lo confirma día a día, el objeto no existe: convenimos a llamar así a un haz de fenómenos que forman un todo a un cierto nivel de observación. Si el nivel cambia, el objeto cambia».³⁵⁷

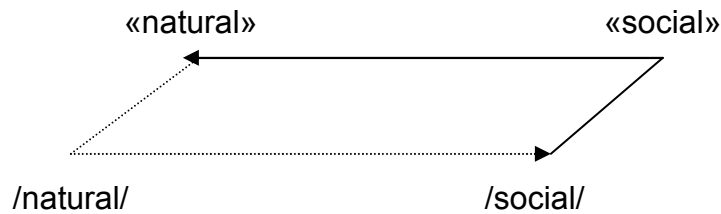
Dado que toda metábole consiste en la sustitución de una palabra por otra podríamos considerar la representación de Tzvetan Todorov para el proceso de sustitución de la siguiente manera:



Los vocablos que designan el entorno «natural» (significante) tienen significados del entorno /natural/ en un sentido llano y del social en un sentido /figurado/ (polisemia descodificadora), en tanto que los significados del entorno /social/ son dados por los significantes de los entornos «natural» y «social», que funcionan como sinónimos codificadores.

El sentido codificador se dirige de la siguiente manera por medio de la línea continua, en tanto que el descodificador a través de la línea punteada:

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.



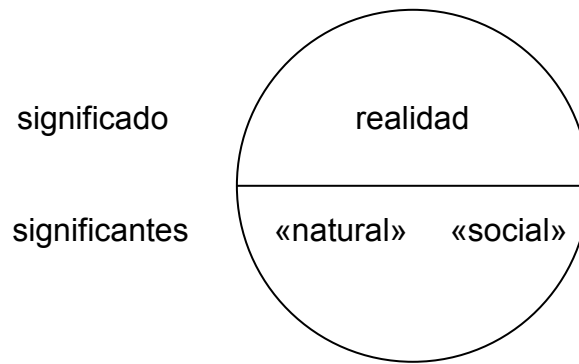
Y el deslizamiento de los significantes «sociales» a los «naturales» se legitima mediante el siguiente recorrido:



La posibilidad de que lo social designe totalmente a lo natural nos conduce al extremo de la incapacidad de representar, por lo que todo tendrá que ir hacia el lenguaje llano, lo que parece convenir a la estética de lo conversacional. La aspiración asequible de la literatura de principios del siglo XXI es la del grado cero de la retórica, en la que «se puede igualmente concebir el grado cero como el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico. En esta óptica, se ve claramente que el criterio de tal lenguaje será la *univocidad*».³⁵⁸

Dado que la idea de la realidad no corresponde a la idea moderna, el nuevo significado es dado por igual mediante los significantes aplicables a la descripción del entorno natural y del entorno natural segundo, como se indica en el siguiente diagrama del signo lingüístico:

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.



De acuerdo con lo anterior, podemos considerar que las ventajas de los nuevos cambios no se han visto en el panorama de la originalidad, el momento parece más el de aferrarse a la voz antigua de los modernos. Así, se trata, aunque con enormes abismos de sentido, de ir por la voz de la tradición y la antitradición, como se advierte en el ejemplo que presentamos enseguida:

Víctor Ortiz Partida

«Escarabajo»³⁵⁹

El escarabajo puede soportar el peso del mundo.

Aquí sólo soporta la blancura de la página.

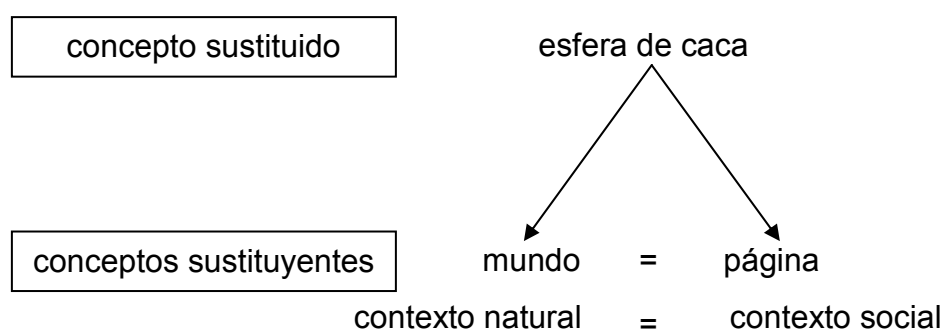
El escarabajo equivale al hombre en una comparación de proporcionalidad ascendente, el escarabajo levanta una masa, el hombre, valiéndose de una metáfora catacrética, sostiene al mundo; más aún, Sísifo es representado por un escarabajo en una equiparación de proporcionalidad descendente. Y en el mismo sentido pudiera haber sido el dios egipcio Ra, pero esto se descarta porque Ra gira al Sol, no a la Tierra.

escarabajo = hombre = Sísifo

³⁵⁹ Víctor Ortiz Partida, «Insectos», «Samo 6:36», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2001, pp. 34-35.

El coleóptero, generalmente, se encuentra cargando una circunferencia de materia fecal, de la que se alimenta y le sirve para depositar sus huevecillos. Sobre esta circunferencia de caca existe una doble referencia. Así, el poema contiene un doble juego que equipara dos sinécdoques: el peso de una esfera que representa al mundo que a su vez es un signo de la realidad natural; y la página, sinécdoque de la literatura y signo, al mismo tiempo, del grado cero de la escritura, conceptos de un estrato meramente social.

De este modo tenemos, en primera instancia, el siguiente juego:



Bajo estos parámetros la esfera de caca es igual a dos opciones, una natural y otra social:

Opción natural

el peso de la esfera de caca = al peso del mundo = al peso de la Tierra = al peso de la esfera terrestre = al peso de la realidad

Opción social

esfera de caca = página en blanco = grado cero de la escritura = creatividad en ciernes = la nada

Luego

el peso del mundo = página en blanco o grado cero de la escritura

Por lo que

el peso de la realidad = la nada

Situación que equivale a comparar la ecuación cuadrática de la metáfora con cero.³⁶⁰ Además, tenemos un caso de raíz que nos da dos resultados: lo natural y lo natural segundo (lo social):

X1 = entorno natural = el peso de la realidad

X2 = entorno social = la página en blanco de Roland Barthes

Lo social es bien claro que lo es. Sin embargo, lo natural no lo es del todo, el poema sirve para acabar de convertirlo en social, al igual que sucede en el cuadro en que seguimos la transformación de la naturaleza y la sociedad conforme a los planes de liberación moderna. Y que se entrevé de forma más clara en el hecho de que lo que termina por referir el concepto «el peso del mundo» se convierte en un intangible, cuando no —de acuerdo con la filosofía posmoderna— en un inexistente.

Así, el hombre, en vestimenta de escritor, es un Sísifo. «El «terror a la historia» es cada vez más difícil de soportar en la perspectiva de las diversas filosofías historicistas. Es que todo acontecimiento histórico encuentra ahí su sentido completo y exclusivo en su misma realización».³⁶¹

La virtud fundamental del poema se encuentra en la capacidad de retornar a un entorno social mítico, únicamente tal circunstancia permite en un instante soportar el contenido:

Sabemos cómo pudo la humanidad soportar en el pasado los sufrimientos históricos: eran considerados como un castigo de Dios, el síndrome del ocaso de la «Edad». (...) Gracias a ese parecer decenas de millones de hombres han podido tolerar durante siglos grandes presiones históricas sin desesperar, sin suicidarse ni caer en la

³⁶⁰ Roman Jakobson, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, México, Origen-Planeta, 1986, p. 382. «En poesía no sólo la secuencia fonológica, sino asimismo cualquier secuencia de unidad semántica tienden a formar una ecuación. (...) Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es símil. En poesía, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica».

³⁶¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 144.

sequedad espiritual, que siempre acarrea consigo una visión relativista o nihilista de la historia.³⁶²

El escarabajo del poema de Víctor Ortiz Partida, cual personaje mítico, se encuentra pleno en la dimensión del universo mítico, en la sociedad histórica, con el oficio de escritor, apenas si puede simular que actúa. Tal es su sufrir en un mundo en que lo social es social y lo natural es cada vez más social.

La iconoclasia nueva

Tras lo expuesto, es conveniente revisar ahora, la teoría gestada en la tradición nihilista heideggeriana y nietzschiana que opone a la metáfora viva la existencia de una metáfora muerta.

De acuerdo con lo expuesto por Paul Ricoeur, la percepción popular de la metáfora se encierra en el hecho de que «el pensamiento mira escuchando y escucha mirando»³⁶³, en tanto que la culta —de conformidad con Heidegger— manifiesta que «sólo en un sentido metafórico, figurado, el pensamiento puede (*darf*) ser llamado oído y captación por el oído, visto y captación por la vista, (...) el pensamiento es captación-por-el oído, que capta por la mirada, [en conclusión] pensar es oír y ver».³⁶⁴ Escribir poemas consiste por tanto en transcribir pensamientos, lo que equivale a plasmar lo que se percibe a través de los sentidos valiéndose de la imagen que transmite la palabra. Sólo que su visión culta le obliga a la trasposición, a la transferencia de los *meta*, ya sea mediante la captación de lo real (de acuerdo al entrever popular), o a través de la creación de la realidad (atendiendo a la metafísica).

La metáfora se presenta en dos contextos, el de la filosofía y el de la literatura, siendo en el primero un tipo de enunciado de disertación y conformando

³⁶² *Ibid.*, pp. 145-146.

³⁶³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 375.

³⁶⁴ M. Heidegger, *Der Satz vom Grūnid*, 1957, pp. 77-90 (citado por Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, *op. cit.*, p. 373).

en el segundo un «poema en miniatura»³⁶⁵ que transpone palabras aisladas. La metáfora cuando se convierte en poesía «despierta la visión más ampliada, [la que —de acuerdo con Heidegger—] hace a la palabra remontarse a partir de su origen, [la que] hace aparecer el mundo».³⁶⁶ Tales circunstancias conforman a la «metáfora viva».

El concepto culto de Heidegger de la «metáfora muerta», surge al amparo de la idea del «uso en el *desgaste*»,³⁶⁷ término que refiere el empleo de una metáfora en el plano filosófico que se ha hecho del dominio general; situación que, a su vez, resulta equivalente en el nivel vulgar de los talleres literarios del término «lugar común». Jacques Derrida retomará las ideas de Heidegger en el artículo «*Mythologie blanche: La métaphore dans le texte philosophiques*» para establecer que el discurso filosófico parte, por un lado, de una «unidad profunda de la transferencia metafórica y de la analógica del ser visible al tangible»,³⁶⁸ y por otro —que es el que nos interesa—, de «la eficacia de la metáfora gastada en el discurso filosófico».³⁶⁹

Este concepto de acercarse a la metáfora mediante la muerte trae al escenario los vínculos de «valor lingüístico y valor monetario» (Ferdinand de Saussure) que conducen a hablar de «*sentido propio y propiedad*», lo cual provoca que la metáfora sea la «plusvalía lingüística», metafóricamente, por supuesto.³⁷⁰ Nietzsche afirma que «las verdades son ilusiones que hemos olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y que han perdido su fuerza sensible, piezas de moneda que han perdido su relieve y que se las considera no como piezas de valor sino como metal».³⁷¹

Un solo punto falta por describir en la tradición de lo que se dice sobre el deterioro de profundidad e innovación de la metáfora, que consiste en la voz misma de Derrida, quien considera que «la metafísica ha borrado en sí misma la

³⁶⁵ Véase Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 374.

³⁶⁶ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 207 (citado por Paul Ricoeur, *La metáfora viva, op. cit.*, p. 377).

³⁶⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 377.

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 378.

³⁷¹ Fredrik Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, (citado por Jacques. Derrida, “*Mythologie blanche: La métaphore dans le texte philosophiques*”, p. 7-8; a su vez citado por Paul Ricoeur, *La metáfora viva, op. cit.*, pp. 379-380).

escena fabulosa que la ha producido y que, sin embargo, sigue estando activa, bulliciosa, inscrita con tinta blanca, dibujo invisible y encubierto en el palimpsesto».³⁷²

Lo expuesto para la metafísica es igualmente válido para la poesía, las metáforas en los poemas hace mucho que se reciclan. La poesía actual es la mimesis de la mimesis de las metáforas del barroco, del romanticismo o de la vanguardia; de los movimientos dionisiacos, para resumir. En el reciclamiento no encontramos eficacia, de ahí que no convoquen a nadie.

Por otro lado, las cosas han empezado a ser sin por qué, no sin un para qué, sino sin por qué. Hay una crisis en la concepción del ser y se ha trastornado el sistema de los objetos. La crisis de la metáfora viva se plantea en la tercera etapa de deterioro de la modernidad y responde únicamente a su entorno, la nueva imagen se pierde en la intrascendencia:

Ahí está el secreto de la imagen, de su radicalidad superficial y de su inocencia material, en su capacidad de reflejar cualquier interpretación en el vacío...

Ésta es la imagen sin objeto, a la cual le falta el imaginario del sujeto.³⁷³

Para el nuevo milenio la crisis de la metáfora aumenta por tres factores, primordialmente: 1) por la falta de innovación en que han caído las vanguardias, 2) por los cambios sociales que han provocado la pérdida del ser y del orden de la sociedad y 3) porque la nueva realidad se plantea en términos de simulación, *screen* total o sobreabundancia de imágenes.

Así, el sueño de la vanguardia se ha hecho realidad. En la imagen ya no hay nada que ver:

Warhol reintroduce la nada en el corazón de la imagen. En ese sentido no puede decirse que no sea un gran artista: afortunadamente para él, no es un artista en absoluto. La baza de su obra es un desafío a la noción misma del arte y de la estética.³⁷⁴

³⁷² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 380.

³⁷³ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, p. 113.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

En tanto que lo natural se pierde ante lo natural segundo y su fuerza de dominio sobre el medio ambiente y la simulación se convierte en un reto para la ética.

Hoy, si fueran tiempos modernos, «la crítica [se encontraría] preparada para desenmascarar la conjunción impensada de la metafísica *disimulada* y de la metáfora *gastada*».³⁷⁵ Sin embargo, la crítica se encuentra complaciente con la metáfora inexpressiva, pues encuentra en ella su propio espejo.

Antes:

La verdadera metáfora [era] vertical, ascendente, trascendente. Así caracterizada, «la metáfora parec[ía] comprometer en su totalidad el uso de la lengua filosófica, nada menos que el uso de la lengua natural dentro del discurso filosófico, incluso de la lengua natural como lengua filosófica».³⁷⁶

Hoy, en casi toda imagen no hay nada que ver

Al igual que los barrocos, somos creadores desenfrenados de imágenes, pero en secreto somos iconoclastas. No aquellos que destruyen las imágenes sino aquellos que fabrican una profusión de imágenes donde no hay nada que ver. La mayoría de las imágenes contemporáneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido.³⁷⁷

Paul Ricoeur cree que:

La eficacia de la metáfora muerta sólo alcanza su sentido completo cuando se establece la ecuación entre el desgaste que afecta a la metáfora y el movimiento ascendente constituido por la formación del concepto. El desgaste de la metáfora se disimula en el «relieve» del concepto. J. Derrida traduce felizmente la *Aufhebung* hegeliana por «relieve». Por tanto, reavivar la metáfora es desenmascarar el concepto.³⁷⁸

Sin embargo, la crítica no parece querer desenmascarar nada. Mauricio Beuchot (en *El ser y la poesía*) considera que el manejo de la metáfora en los poemas ha

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 379.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 23.

³⁷⁸ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 379.

disminuido significativamente para dar entrada al empleo de la metonimia, dado que de acuerdo con D. L. Goriée:

Lo lírico crea en la mente del receptor imágenes icónicas que, en el caso de la poesía lírica, son viñetas compuestas. Despliega todos sus efectos sensoriales —sonido, ritmo, forma— simultáneamente, superpuestos, interpretándose, iluminándose y modificándose. La multiplicidad 'salvaje' del modo lírico es producto de combinaciones formales nuevas que a su vez producen significados nuevos. (En poesía las principales novedades son de tipo léxico y en el orden de las palabras.) Los significados del signo (subsigno, supersigno) de liricidad son conjeturas de escasa substancia, propuestas personalizadas y siempre sustituibles por otras».³⁷⁹

En este rubro que marca la opción de sustituir un metasemema por otro, yo mismo hacia 1995 pensaba —como lo escribí en el periódico *Novedades*— que la metáfora debía ser sustituida en una tradición emblemática por la sinécdoque. La diferencia en el tropo seleccionado para reemplazar se centra en que Beuchot establece su necesidad en la poesía religiosa, que se conforma de la comparación de signos que se correlacionan de manera muy similar al desplazamiento proporcional del que habla Santo Tomás, en tanto que yo partía de la imposibilidad de comparar y por lo tanto, de no forzar a dos sinécdoques a entrar en contacto, lo cual lo hacía contemplando lo material. El remedio sugerido por Beuchot era ideal para el universo de la metafísica, mi entrever sólo contemplaba lo tangible.

Lo que hay en común es la idea misma de la sustitución de la metáfora por otro recurso; no obstante, creo ahora, por lo demostrado líneas arriba, en el traslado de los campos de las ideas de lo natural y lo social, que todo el sistema de metasememas está en la misma crisis, por lo que sinécdoque, metáfora y metonimia se encuentran muertas; no porque no se empleen —en eso consiste la paradoja, en su sobreproducción— sino porque en ellas ha desaparecido la capacidad de plasmar.

Hasta en la poesía del mejor constructor de metáforas se asoma la incredulidad sobre la existencia del recurso:

³⁷⁹ D. L. Goriée, «Firstness, Secondness, Thirdness, and Cha(u)nciness», en *Semiotica*, 65-1/2, 1987, p. 47.

Marco Antonio Montes de Oca

«Lista para los Reyes Magos»³⁸⁰

Quiero una cordillera
De catedrales góticas
O mejor la roca antes de ser labrada.
Quiero nubes endurecidas
Por la náusea roja del volcán despierto
Tras el rugido de mil leones
Cada uno emboscado
En su follaje amarillo,
Cada uno imaginario
Aunque sus garras hieran de verdad.

No es mentira lo imaginario.
Su verdor sin tierra
Es mi sábana de tela
Arrancada a un astro cuya seda
Forme mi madeja
De tejedor de cuentos.

Quiero otro sol sin planetas
Limpio de adoradores,
Puro como tu zapato
Que envenena sus propias huellas
O ahorca mi sonrisa falsa
Con su negro cordón
Solapado, certero y rápido.

Querer es no tener. Todo el sistema de imágenes se encuentra en la irrealidad; se establece claramente que lo metaforizado no existe. Incluso, siendo en extremo cruel, afirmo que las imágenes de este poema de epifanía son menos reveladoras que las de los primeros libros de Montes de Oca, quizá sólo alcanzan a sugerir la reminiscencia infantil que permite anhelar que las cosas sean hermosas.

Sólo un punto más al que habremos de llegar; a lo expuesto por Paul Ricoeur cual crítica a la teoría aristotélica que basa la metáfora en la palabra podremos dar una nueva vuelta de tuerca. La sustitución no implica que el sustituyente sea una palabra *extraña* (*allogrios*) ni que el vocablo sustituido deba ser una palabra ordinaria (*kyrion*); yendo al extremo, se puede prescindir de la palabra a sustituir, es decir, se puede sustituir en el vacío.

³⁸⁰ Marco Antonio Montes de Oca, «Lista para los Reyes Magos», en *Un trueno un resplandor y luego nada*, p. lvi.

Nostalgia por el sistema

La muerte de la metáfora nos ha dejado sin palabras, poco se puede decir o designar bellamente; consecuentemente no existe posibilidad de convocatoria. Ya George Steiner había previsto el camino opuesto a la sobreproducción:

La elección del silencio por quienes mejor pueden hablar es, me parece, históricamente reciente. El mito estratégico del filósofo que opta por el silencio debido a la pureza inefable de su visión o a la falta de preparación de su auditorio tiene precedentes muy antiguos.³⁸¹

Como los filósofos veraces, un gran número de poetas auténticos también callan. Steiner «señala que el silencio es una alternativa»;³⁸² dando un paso más y dadas las circunstancias, el silencio es casi la única alternativa. Tal silencio ha llegado en la voz de quienes teniendo obra no la publican. Encontramos así casos extremos como el de Fernando Rodríguez Guerra, cuyo poemario *Actos de habla*,³⁸³ poemario de calidad más que aceptable, no sale a la luz (pese a estar en la lista de libros a imprimir por la editorial *El tucán de Virginia* desde hace tres años), porque la conciencia estética de su autor es demasiado grande.

En casos como éste cabe recordar las palabras de Steiner:

Pero hay un tercer modo de trascendencia: en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en silencio. Aquí la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche...

...Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio.³⁸⁴

³⁸¹ George Steiner, *op. cit.*, p.69.

³⁸² *Ibid.*, p.78.

³⁸³ Este poemario se conoce en forma parcial porque varios de sus poemas han aparecido en antologías y porque existe un tríptico de divulgación en que contamos ocho poemas, cabe señalar que varios de los textos se apegan a las intenciones estéticas de Gerardo Deniz. Véase Fernando Rodríguez Guerra, *Actos de habla*, México, Jacobo Editores, 1999.

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 69 y 72.

Así como el teatro de Beckett parte de la «imposibilidad de un verdadero intercambio verbal [y] deriva hacia el silencio , *hacia un acto sin palabras*»,³⁸⁵ la poesía deriva, en el mismo sentido, a la incomunicación.

George Steiner continúa su reflexión, la cual compartimos entreviendo la posmodernidad y los efectos del posmodernismo literario que trajo consigo la sobreproducción y el uso del lenguaje cual moneda de cambio:

No digo que los escritores deban dejar de escribir. Esto sería fatuo. Me pregunto si no están escribiendo demasiado, si el diluvio de letra impresa a través del cual luchamos por abrirnos paso, aturcidos, no representa por sí mismo una subversión del significado. «Una civilización de palabras es una civilización malsana.» Es una civilización donde la inflación constantemente de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no pueden hacerse oír.³⁸⁶

Entre el bullicio no se puede encontrar ni melodía ni armonía, la catacresis invade cualquier intento de concebir metáforas y —en lo personal— casi me siento en obligación de ser fatuo. Políticamente, «es preferible que el poeta se corte la lengua a que ensalce lo inhumano»,³⁸⁷ mas aún el poeta debe callar cuando ha llegado lo ahumano. Hemos visto como prolifera la construcción y la deconstrucción, presenciamos la sobreproducción de constructos del neoclasicismo reciente y de la posvanguardia. Estamos liberados por el lenguaje cotidiano y por la abstracción. Hemos cancelado todos los rubros de originalidad y no terminamos por aceptar el que se implemente una nueva tradición emblemática. Incluso llegamos a callar. Ya no jugamos con la muerte de la metáfora, de la poesía o de la literatura. Todas las formas optables antaño han desaparecido.

Quizás retornemos a agravar al ser para que éste se plasme en su objeto, todo consiste en qué anhelamos tener, una «nada» transformada por “algo” o un «algo» degradado a “nada”.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.76.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.77.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.78.

Tope con la nada

Si tuviera que calificar los frutos del arte de las vanguardias y la posvanguardia artística sugeriría que su estética de la «nada» produjo nada. Vano fue su empeño en indagar en el desperdicio del tiempo. Su hiporrealidad se fincó en la búsqueda de «una inspiración concreta». Este anhelo nos ha dejado una herencia de manos vacías y un mayor desorden social y cultural, ya que la «nada» heideggeriana se degradó en la «nada» neomarxista. No es que yo esté por el enfoque retrógrada y neoconservador del retorno a la razón, pues tal no sería, sino que únicamente se remontaría con nostalgia a la razón instrumental; en todo caso anhelo que el juego planifique estratégicamente su inmediatez.

El arte —en particular, la poesía— no puede ir más por las vías de la antirrepresentación y mucho menos por las de la representación, puesto que estas alternativas han agotado su capacidad de sorprender. Por eso es advertible el hecho de que —pese a la imposibilidad que marcaba Mallarmé de volver al pasado— la producción poética mexicana de finales del siglo XX (sin el menor ámbito de reflexión) optó por el reciclamiento de la tradición moderna en todas sus etapas, comprobando cuán poco tenían que ofrecer sus esquemas al anhelo de originalidad. El deseo de carencia de identidad de las generaciones nacidas en el último cuarto del siglo XX, nos revela parte del futuro —que por supuesto ha llegado— y, bajo ese tenor, en la producción del primer quinquenio del siglo XXI se identifica más la sobreproducción sin identidad que el anhelo de primicia. Estar sin ser parece la mejor elección, la comunidad de enterados privilegia más la aparición que la estructuración, es decir, la imagen se antepone al objeto, así como la recepción al análisis.

El referente «deshumanizador» (Ortega y Gasset) y la continuidad del referente que contempla al entorno se han entremezclado sin fusionarse, al grado que son lo mismo y son la nueva nada. Esta nada no creativa, pero generativa, que continúa en movimiento desacelerado por la fricción de la exigencia de una nueva estética, mas que se mueve por la inercia del juego de directes expreso en los manifiestos de antaño.

Paradójicamente y contra la tradición de la ruptura, la poesía lírica de principio del siglo XXI no se opone a su precedente inmediata. No obstante, tampoco proviene de una estética de la asimilación, pues la continuidad de lo existente en la civilización moderna es una constante en todos los ámbitos humanos, de modo que el arte posterior al último ismo norteamericano es semejante, mimesis, o adecuación, del mismo, y más aún, es idéntico al surrealismo o a cualquier otra vanguardia. La concepción del arte posterior al arte posmoderno norteamericano a lo mucho encuentra en la mixtura de técnicas vanguardistas su única peculiaridad.

El mestizaje de la *praxis*, que no del deber ser, ha salvado hasta hoy la subsistencia del género, pues su opuesto, el cumplimiento cabal de los fascismos teóricos, expuestos en los manifiestos, condujo a la mimesis de la innovación, es decir al *imitatio*. No obstante, esta forma de proceder lentamente encuentra desgaste, constituye una pascua que no debe extenderse más allá de una década, pues hoy ya presenta graves limitantes en cuanto a la repetición de recursos; en ella se encuentran insertos principalmente los poetas trasplantinos rioplatenses, los neobarrocos cubanos y los neoemblemáticos mexicanos.

Se asume al poema hasta el Romanticismo como mero relato, se designa al constructo vanguardista hasta el final de las guerras mundiales cual antirrelato, después de Eliot y Pound el artefacto adquiere dotes de metarrelato; la intertextualidad hace del cuento un metacuento, de la ironía una metaironía y de lo contradictorio un universo de paradojas generativas de más sinsentidos. El posmodernismo con su anhelo socializante rehumanizó el entorno para concretar el arte miope que sólo ve la lata pero ignora el alma de la lata y sus capacidades de utilización distinta que el sujeto puede hacer de ella. El arte del último cuarto del siglo XX tuvo una profunda nostalgia y rescató todos los sistemas; su pragmatismo trajo al escenario el saber y aplicar tecnológico, con lo que la originalidad se transformó en mimesis; no llegó a establecer una tradición emblemática sino únicamente un inmediato ubicado en la calca. El futuro, que sólo puede ser el ahora, en su presente continuo es todo el anhelo de originalidad

frustrado, por lo que no se puede seguir en esa vía. Es tiempo de establecer una nueva tradición emblemática.

CONCLUSIONES

«Dada la acumulación de pruebas, no hay hipótesis más verosímil que la realidad.

Dada la acumulación de pruebas de lo contrario, no hay más solución que la ilusión».

Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*.

Tras un recorrido diacrónico y otro sincrónico nos enfrentamos con dos realidades paradójicamente contrapuestas que —si ocupamos términos de extravío— terminan por revelarse a las claras y por acoplarse. En el momento actual existe una sobreproducción de textos cuya intención es integrarse al *corpus* del conjunto que conforma el género de la poesía lírica; y, así mismo, no encontramos poesía en los constructos que se pretenden poemas.

El problema es el mismo de otras realizaciones del mundo posmoderno. Un exceso de sobreproducción de satisfactores y una escasez de satisfacción. Un predominio de tecnología que convive con el sinsentido. Privilegio del «qué» con pérdida del «para qué».

«Qué» y «para qué» constituían el fundamento de la utopía. Quizás la pérdida de la finalidad provoca el fin de toda ilusión. El nihilismo posmoderno es la conciencia de un tipo de pensamiento que se pretende «histórico», el cual, por su esencia misma termina con toda idea del día de mañana mejor.

Progreso tecnológico y regresión social deterioran el sueño. La poesía lírica se representa con este mismo desnivel, privilegio de cotexto, abismo del contexto. Desnivel entre los vasos —que en la modernidad eran comunicantes— del continente y el contenido. Se perfeccionan las formas, se debilita el mensaje. El vaso de los conocimientos para plasmar lo eufónico, para redactar correctamente, para decir lo que se quiere decir y para ordenar y dirigir el discurso se encuentra lleno y cristalino, el de la representación y la antirrepresentación de la intención del pensamiento (lo humano y lo deshumano) vacío. Tal es la nueva barbarie.

Si planeamos la utopía, ésta radicaría en el anhelo de que exista algo espiritual ahí donde sólo se presenta la nada atrapada entre objetos que simulan la realidad; lo cual se traduce en que exista lo humanizado y lo deshumanizado ahí donde lo inhumano ha llegado a transformarse en ahumanización.

La «estrategia fatal» (la teoría, en este caso) plantea que aunque la poesía se muestra como un sistema en evolución técnica aparece como una involución

del contenido. Ahí surge la imposibilidad de futuro. Ya no son la «verdad» o la «verosimilitud» los valores a sopesar, sino la simulación de ambos conceptos. Por lo que no tenemos la gestación de un tipo de textos sino la simulación de la creación de tales.

La poesía actual simula que es poesía, lo cual le viene bien a la crítica, la cual simula que es crítica, causa por la que el binomio de este factor de la industria cultural queda atrapado y bendecido por la virtud social del «espectáculo» descrita por Guy Debord.

En contraposición al planteamiento inicial de la *Teoría estética* de Theodor Adorno, ha llegado a ser evidente que la poesía se ha vuelto un género literario evidente. Lo predecible de su estructuración y el silencio total al que han llegado las conciencias de sus practicantes bajo el régimen de simulación de lo abstracto han dejado objetos comunes y corrientes en el universo de lo concreto. De ahí que el pensamiento nos conduzca a dos vías, la poesía no es poesía (ha muerto o ha desaparecido) o la escala de valoración de la poesía necesita un nuevo rubro para establecer un juicio sobre el género. Para desentrañar nos queda la pregunta ¿Será lo ahumano el rubro en donde se ha de centrar el trabajo para establecer la nueva escala de valores? La labor del gremio lo revelará en breve.

Peter Sloterdijk nos advierte que en nuestra época cínica «los nuevos valores tienen las piernas cortas»³⁸⁸. Y lo que es válido para la ética se torna cierto también para los rubros a valorar en la poesía actual. Gramática del texto, gramática de la construcción poética, poesía visual, creación del poema por parte del lector, empleo de lenguaje de la jerga científica, metaironía, silencio parcial, poetización por objetos, estética conversacional, *pop art*, nueva emblemática, temática ecológica, conciencia social, comercialización del poema —entre otras opciones— se muestran inciertos y apenas vislumbran perspectivas que ante la sequía espiritual encuentran rápida demanda.

La poesía lírica mexicana, desde el momento luminoso en que coincidieron en el México posrevolucionario Ateneístas, Contemporáneos, Estridentistas, miembros de la Revista *Tierra Nueva* y el grupo de Taller, mostró una idea de

³⁸⁸ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 15

ascenso. Este sentir acompaña el transcurrir de la época denominada el siglo XX corto (de 1914 a 1991, del inicio de la primera guerra mundial a la caída del bloque soviético). Octavio Paz quedó heredero de aquel instante y dominó la escena hasta el momento de su muerte; su imagen fue la imagen de México durante la guerra fría.

La «explosión» de la poesía lírica que surge en el México moderno poco a poco fue «perdiendo impulso», al grado que hacia 1987 Eduardo Milán detecta que los poetas nuevos inician un periodo de nostalgia por cualquier pasado formal, fenómeno que clasifica con el adjetivo de neoclasicismo. Este neoclasicismo del último cuarto del siglo XX se emparenta con las estéticas de las escuelas conversacional y vanguardista.

El adjetivo de Milán se hace sustantivo y se ejemplifica con tres tradiciones fuertes que confluyen en torno al año de 1990 y que constituyen el último intento por rescatar la poesía moderna en México. La tradición neoclásica (académica e ilustrada), la tradición de vanguardia (que retoma cualquier vanguardia histórica, incluyendo los antecedentes —Baudelaire— o la última realización —el posmodernismo—) y el barroco (que intenta regenerar un arte emblemático ante la imposibilidad de conseguir la originalidad).

Los tres métodos son, ante todo, nostálgicos. El neoclasicismo tiene como fundamento los escasos sonetos conocidos de Vicente Riva Palacio; la vanguardia, el surrealismo primordialmente, únicamente que como advierte Jameson, sin el sueño; y el barroco, la voz de Quevedo y la estructuración de Góngora.

Las técnicas de cada escuela provienen de algunos rasgos de los autores mayores vivos más importantes del México actual. De Rubén Bonifaz Nuño el neoclásico ha tomado la métrica, de Marco Antonio Montes de Oca la vanguardia a adoptado los métodos de experimentación en lengua española y de Alí Chumacero el barroco ha aprovechado la selección del lenguaje y el empleo de la retórica.

Paralela a la vanguardia que pesa sobre la técnica adaptada a la tradición mexicana por Marco Antonio Montes de Oca, existe una tradición alterna de los

ismos femenina; cuya *master* es Rosario Castellanos y cuyo referente extranjero es Erika Jong, así como T. S. Eliot lo es de la masculina.

Los «poetas jóvenes» (Homero Aridjis, Efraín Bartolomé, José Carlos Becerra, Elsa Cross, Gerardo Deniz, Gloria Gervitz, David Huerta, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco y Jaime Sabines, entre otros) tienen presencia mediante poemarios y poemas anecdóticos; empero, su obra proviene de las técnicas de escritura que ocupan los escritores más jóvenes, porque las técnicas fueron desarrolladas por la confluencia de los últimos Modernista, los Contemporáneos, los Ateneístas, los Estridentistas y los grupos de las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*. La única diferencia radica en que sus obras provienen de la disputa y asimilación mutua entre lo conversacional y el *pop art*.

Hacia 1990, la expresión metafórica de la vanguardia había alcanzado la misma sustancia discursiva tendiente al grado retórico cero del Grupo M que la poesía neoclásica. Ante la falta de efecto de los tropos, la tendencia por escribir plano en la «planicie desierta» tocó fondo. En la competencia por la originalidad posmodernistas y conversacionalistas se daban consejos; y el poetaastro le llamaba poetaastro al poetaastro, mientras la vanguardia se gestaba sin imágenes y el neoclasicismo sin conceptos. De su competencia sólo se desprendió la revaloración de las técnicas propias de la representación o la antirrepresentación, y de su integración la amalgama de dichas técnicas que antes parecían incompatibles. Un espíritu pragmático y utilitario creó un entorno a la escritura de poemas con una única técnica que empleaba todas las técnicas de antaño. La posmodernidad había impregnado la ideología, los constructos llegaron a la perfección técnica pero perdieron su valor natural.

1990 es el año de encuentro de las generaciones perdidas, de los nacidos en los años cincuenta, sesenta y setenta; un año después, la duda existencial que les caracterizó se disipó haciendo prevalecer la ideología de la generación X. Con el triunfo general del capitalismo norteamericano sólo había lugar para el ser instrumental; con la globalización únicamente existía una tradición a seguir, la vanguardia; con la liberación de género exclusivamente se generaba espacio para la voz femenina; con los problemas financieros se reducía el espacio para la

difusión impresa; y con los riesgos ecológicos y comerciales la opinión de las personas no era sino mera opinión, lo que cancelaba la posibilidad de cualquier mensaje. La poética dejó de tener opciones para tan sólo contemplar variantes del modelo dominante.

La esperanza de escribir una poesía de valía se vio envuelta en la desesperación de haber buscado en lo precedente una solución y haber regresado con las manos vacías. No únicamente el marxismo había desaparecido de la sociedad posmoderna, también Freud, la idea de la continuación de lo precedente vino a unirse con el proceso de desalfabetización y la obsolescencia de los conocimientos. La poesía se convirtió en arte iconoclasta, en un bastión de imágenes retóricas en las que no hay nada propio de la civilización culta que ver.

La poesía escrita entre 1995 y 2005 continúa con la experimentación estructural técnica diseñada por las generaciones perdidas y paradójicamente muestra novedades en cuanto al contenido. Los poemas revelan un cambio de visión general de los asuntos sociales que coincide con el cambio social. Este cambio es real y objetivo, ajeno a un anhelo de «profética», así lo percibe Eric Hobsbawm, quien testimonia como historiador:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven.³⁸⁹

Así, se denuncia la muerte del sistema y la presencia de la «nada». Sobrevive la técnica sin saber de dónde procede y se esfuma la tradición. Un punto revelante de la pérdida de la tradición se centra en la desaparición de los tres valores que Hilde Domin considera debe tener un poema: «valor de decir» («veracidad» del autor), «valor de designar» («verosimilitud» de lo externo) y «valor de convocar» («universalidad»). Estos valores son inverosímiles en la sociedad posmoderna, ya que requieren un «ser» cuando hay un «ser instrumental», un «mundo real»

³⁸⁹ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p.13.

cuando existe uno «simulado» y la preocupación por el «otro» cuando ha desaparecido la «alteridad».

Las generaciones perdidas se caracterizan por su capacidad técnica para estructurar los poemas. La silva es su forma predilecta de escritura; sobre ella se realizan diferentes cambios que introducen combinaciones que alternan versos de cinco, siete u once sílabas, además de dodecasílabos de seguidilla y versos reales separados en hemistiquios iguales. Los nacidos en los cincuenta tratan, preferentemente, de ocultar los trucos métricos separando arbitrariamente los poemas de manera que parezca que éstos están constituidos por versos libres. Los nacidos en los sesenta no ocultan nada y muestran directamente el verso blanco. Sin duda, esto se debe al prestigio que Contemporáneos y —sobre todo— Octavio Paz hicieron de la versificación tradicional.

La tercera generación perdida se asimila dentro de la segunda o muestra los rasgos de emancipación propios de la generación X, esto depende de su educación formal y la clase social a la que pertenecen. La generación X muestra rasgos específicos sobre las temáticas al fingir un desinterés —de dientes para fuera— por la búsqueda de la identidad y el tema erótico, e incide mucho en hablar de la desintegración familiar, los riesgos globales y la inexistencia de un diálogo en la pareja (la pérdida de la alteridad).

Los más jóvenes poetas —considerados en el trabajo como la generación *Net*— muestran la barbarie a la que la falta de formación ha conducido, prosiguen la temática de la generación X aunando una indiferencia hacia lo que en aquellos era sufrido.

X y *Net* revelan el punto en el cual ha desaparecido la tradición, sólo vestigios quedan de lo que fueron las reglas de versificación de la representación y la antirrepresentación. En contenido gustan más del trato con el azar, por lo que se encuentran conformes con el surrealismo más que con el *pop art*. El surrealismo pervive en ellos en su gusto por el verso libertino —más que libre— y por el regreso de la sujeción sólo que sin la presencia del subconsciente. Tarde o temprano X y *Net* mirarán hacia atrás —como la mujer de Lot— para encontrar los

métodos de la vanguardia que formalizó Marco Antonio Montes de Oca para la tradición de la lengua española.

El panorama general de las generaciones descritas —generaciones del «primero yo» o «hijos de la libertad»— sólo es entendible dentro de un panorama de globalización, en donde los valores de las tradiciones de Occidente han desaparecido y cuando se rememoran sus escalas se emplean pragmáticamente, según la conveniencia del instante, de manera similar a la de un tiempo de guerra.

José Ortega y Gasset planteó en *La deshumanización del arte* la existencia de dos rubros de valor estético-ético distintos para dos momentos historicistas. Un instante de valor humano para el Romanticismo y otro tiempo deshumanizado para la vanguardia. La posvanguardia encuentra un tipo de valoración distinto, el cual se recrea en la inhumanización (Baudrillard). Ya no se trata de un dominio de lo ético sobre lo estético como en el siglo XIX, ni de su contraposición en torno a las guerras mundiales; sino de su amortización, un entrever antiético y antiestético ubicable durante la guerra fría y la realización de la última vanguardia, el posmodernismo. Luego del fin de siglo corto ha llegado un nuevo instante, el de lo ahumano, en él que se pretende que no exista ni ética ni antiética, ni estética ni antiestética, sino en el cual, para que las cosas continúen funcionando, se simula la existencia viva de cualquier sistema precedente de manera pragmática.

De acuerdo con Eduardo Subirats existe una «epifanía del objeto absoluto», misma de la que nos servimos para valorar lo que sucede en torno a la escritura y recepción de un poema reciente. Un objeto poético puede ser entrevistado desde cuatro perspectivas que se complementan: 1) desde una «perspectiva histórica», 2) desde una «escéptica», 3) desde una «metafísica» y 4) desde una «tradicional».

La «perspectiva histórica» ha dignificado el juego de la vanguardia con Walter Benjamin y la ha condenado por mediación de Theodor Adorno. En nuestro caso, con respecto a las secuelas de los ismos, seguimos la ruta del último.

La «perspectiva escéptica» (ejemplificada en el trabajo con la recepción de una obra de Octavio Paz) recreaba el entorno digno al que llegaba la obra en la modernidad, mas en la posmodernidad describe el simulacro de dicho hábitat.

La «perspectiva metafísica» en el mundo moderno criticaba el minimalismo por atender contra la razón (marxismo), luego —en la posmodernidad— se recrea con el vacío de este minimalismo. Desde un punto de vista de un pensamiento histórico —como se anhela en este trabajo— se asquea de la nada.

La «perspectiva tradicional» anhela el orden del sistema de la sociedad moderna, en nuestra perspectiva apunta a la utopía basada en la posibilidad de la existencia de una «segunda modernidad» (Beck) que se sustente en el rescate ecléctico de la tradición.

La «epifanía del objeto absoluto», antaño, se particularizaba en la del objeto preciso que constituía el poema lírico —reflejo del autor—, el cual recaía dentro de la valoración de cualquier sistema referencial de los objetos. De acuerdo con la tesis de doctorado de Jean Baudrillard existen dos tipos de valoración de éstos: un «sistema funcional» y uno «disfuncional».

El «sistema funcional» o «discurso del objeto» (el cual atiende a la esencia de las cosas) legitima apolíneamente la estructuración técnica de los poemas, sirve para valorar una obra artística mediante su propia existencia.

El «sistema disfuncional» o «discurso subjetivo» (mismo que atiende al entorno) califica dionisiacamente al poema según su utilidad práctica, lo que provoca que la valoración se encuentre en los receptores o lectores.

El abuso de la poesía actual, con respecto a este par de lógicas, radica —en cuanto al sentido objetivo— en que el poema en ciernes, para llegar a ser objeto, tiene que centrarse en los mecanismos de redacción (cotexto para el estructuralismo); y en que —en lo que respecta al sentido subjetivo— la interpretación del poema (contexto) haya quedado en manos del lector y no parta del autor.

Además, el sistema de descomposición del mundo moderno ocasiona que el objeto disfuncionalmente clasificado como artístico se convierta en asunto de compra-venta, en objeto mercantil; lo cual transforma al artista en un poeta cínico que sólo busca la utilidad, y a los lectores en humillados o consumidores que únicamente anhelan la posesión.

Esta situación habitual, en contraparte, aísla al poeta auténtico condenándolo al soliloquio, de ahí un par de problemas adicionales: él de que la poesía veraz se haya transformado en una arrepresentación del ello; y él de que el texto, al ser mero recurso técnico, avance en un único sentido, sin la posibilidad de que exista un contrasentido.

Auténtico e inauténtico —ubicados y valorados así— están condenados al mismo escenario.

Debemos considerar, también, que humanizado y deshumanizado —en la posmodernidad— no son conceptos incompatibles, sino que muy por el contrario, se hayan cómodos dentro del plano de lo ahumanizado, pues ahí no son reales. Su compatibilidad radica en que ambos —en el principio de siglo— son simulados; es decir, son producto de la técnica. Los poemas, así, carecen de estilo. Ya que los matices antiguos se tornan menos evidentes.

Lo expuesto ocasiona que la valoración de la obra de arte está fuera de la obra de arte. La recepción de un libro impone más que la obra misma y se refleja no sobre la obra sino sobre el autor, al cual convierte en objeto.

El objeto poético tenía en la metáfora su elemento constitutivo predilecto. Tal vez esto fue la gota que derramó el vaso, pues la Ilustración siempre vio con malos ojos lo que se decía en términos referenciales. Poesía y filosofía comparten la animadversión de los filósofos de la posguerra, quienes muy pronto se indignaron contra el empleo del metasemema, pues la metáfora dejaba en claroscuro lo que aparentemente era claridad de la luz en lo llano. Tanto para Ortega y Gasset como para Derrida, la metáfora constituye el mal de nuestra civilización.

Bueno, la metáfora era la civilización misma. Por un lado, la tradición aristotélica contenía la idea primordial de la sustitución de sustantivos y verbos «corrientes» por otros sustantivos y verbos. Por otro, la tradición judío-cristiana necesitaba nombrar lo Innombrable, establecer la designación del «tabú». La línea del pensamiento aristotélico, «ser dicho», evolucionó para sustituir frases completas e incluso discursos. La visión religiosa, «ser en», encontró un punto de

exaltación con el concepto de «*similitudo proportionum*» sugerido por Santo Tomás de Aquino, en el cual lo infinito se puede comparar mediante lo limitado.

Actualmente, el sistema de sustitución, el nivel bajo, funciona tecnológicamente (aunque los tiempos prefieren que el discurso tienda a la búsqueda del «grado cero» que pregona el Grupo M) y el «tabú», nivel alto, enfrenta la crisis retórica de los tiempos de Aristóteles, donde el Olimpo era un modo de describir la realidad por medio de algo en lo que no se creía (la incredulidad en los metarrelatos que predica Lyotard).

La filosofía (privilegia el nivel alto) y la poesía (tiende al cumplimiento del nivel bajo) comparten el recurso (aunque en distinto nivel) y, por ende, la suerte misma; razón por la cual la metáfora viva que describe paso a paso Ricoeur se ha convertido en la metáfora muerta. En el nivel alto nos topamos con el problema de la cada día mayor dificultad para plasmar la verdad; en el bajo con que hoy es menos frecuente encontrar la primicia y, en consecuencia, la originalidad. La metáfora resulta así inauténtica y catacrética, sin capacidad ni de plasmar ni de designar. Paradójicamente, la sobreabundancia de textos proviene de la sobreproducción del recurso, mas la falta de calidad propicia la metáfora de que lo vivo se encuentre muerto.

A esto se aúna el hecho de que el entorno natural que se reflejaba en los poemas se ha transformado en entorno social. Cuando un poema intenta retratar un entorno natural no hace sino describir uno social, como pasa con los poemas de temática ecológica. Bajo este cambio de la realidad, la metáfora no puede establecer una comparación efectiva entre dos sinécdoques, porque éstas constituyen parte del mismo paradigma, una cosa no puede sustituir a otra de manera creíble, porque pertenecen al mismo referente. La metáfora se encuentra en términos de transparencia o de simulación; es absoluta, es total o, simplemente, no existe; su producción es más depurada a medida que se torna menos eficiente para la comunicación. Empleando el modelo racional para los metasemas del «encadenamiento de clases» advertimos que lo natural se ha convertido paulatinamente en social; del mismo modo, haciendo uso de los modelos de representación para el desplazamiento o sustitución de las

sinécdoques que conforman la metáfora de Tzvetan Todorov advertimos la capacidad antigua de remplazar una realidad natural por una social y viceversa y planteamos la imposibilidad de seguir por esa vía, para lo cual nos valimos del signo lingüístico, representando la sinonimia de los significantes «social» y «natural» para referir al significado de la «realidad».

La metáfora no puede plasmar la realidad, pues ésta es inteligible, nadie puede remontarse al origen ni ser original; sólo ha quedado el recurso de reciclar lo que el «uso en el desgaste» ha erosionado. De ahí el primer paso, el de la «catacresis» (una metáfora que ha pasado a ser de uso público y que no encierra ningún proceso creador por parte del hablante). El segundo paso consiste en el concepto de Heidegger de la «metáfora muerta» resucitado por Jacques Derrida, mismo que insiste en el desgaste de la metáfora en el discurso filosófico y que ahora tomamos para la poesía en los términos del reciclamiento de imágenes.

En resumen, la crisis de la metáfora se encuentra dada por tres factores: 1) por la imposibilidad de innovación, originalidad y primicia; 2) por la crisis del sistema que ha convertido al sujeto en objeto (ser instrumental), que ha sustituido lo natural por lo social y que ha cancelado la posible alteridad; y 3) por el dominio de la sociedad del simulacro que provoca una sobreproducción de imágenes en las que no hay nada que ver.

La poesía ha dejado de ser «el álgebra superior de las metáforas» (Ortega y Gasset) para convertirse en el reciclamiento de los ejercicios de matemáticas para los estudiantes réprobos. Sólo un paso extremo queda ante la barbarie, sustituir en el vacío. Pero antes de llegar a este extremo, George Steiner nos advierte la posibilidad de la autocrítica y la autocensura, ya no se trata de lo que se dice sino de lo que se calla, del «silencio parcial». Para Steiner la palabra en la época inhumana de la posmodernidad se encontraba devaluada y la expresión auténtica extraviada entre el ruido de la oferta sobrada. Hoy, en el instante de lo inhumano (capitalismo tardío o segunda modernidad), el paso casi obligado de una sociedad donde la cultura letrada se va perdiendo (Juan López Chávez) es el del silencio total; quizás por eso los poetas auténticos han desaparecido para dejar su sitio a la simulación de los poetastros.

La falta de originalidad actual, el no proponer nada nuevo sino reciclar mediante un nuevo esquema lo precedente parece que deja un único punto de salida, una nueva tradición emblemática, porque en ésta no es requisito, como en el arte moderno, la primicia. De hecho, el barroco reciente ya ha comenzado a gestar los principios para esta nueva tradición.

Saber es convertirse en víctima del poder, por lo cual saber es suficiente motivo para ya no poder. Sabemos cuál es el estado actual de la lírica mexicana, el haber puesto en entredicho los procedimientos métricos de su estructuración y los procesos políticos que conforman su entorno nos torna en víctimas de ella; en blanco del ataque de los participantes en torno a ella, principalmente en depositarios del odio de los *managers* de la literatura. Únicamente podemos aspirar a la utopía, a que renazca la máxima de Immanuel Kant, «saber es poder». No para que el estudio de la poesía se vuelva el de la administración de poemas o —como sucede hoy— de poetas; sino para que el día de mañana exista algo en lugar de nada.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- AGUINAGA, LUIS VICENTE DE, «Retrato de familia con jardín», en *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 231.
- ARIDJIS, HOMERO, «Diario sin fechas», en *El ojo de la ballena, en Ojos de otro mirar: Poesía 1960-2001*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2002, pp. 833-838.
- ASIAIN, AURELIO, «El viento», en *Anuario de Poesía 1990*, México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1991, p. 283.
- BATOLOMÉ, EFRAÍN, «8», en *Cuadernos contra el ángel, en La sirena en el espejo, Antología de poesía 1972-1989*, antologadores Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Manuel Mendiola, México, El tucán de Virginia-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1990, p. 6.
- , «Invocación», en *Partes un verso a la mitad y sangra*, La flauta de Pan-Palabra virtual, México, 2004, pp. 7-8. Tomado de http://palabravirtual.com/pdf/partesunverso_bartolome.pdf, vigente el 30 de enero de 2006.
- , «Memoria», en «Gotas de ámbar», en *Avellanas*, tomado de <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/horizonte/cuadernos/efrain/efrain36.html>, vigente el 30 de enero de 2006.
- , «Muchacha en Seaport Village», en *Partes un verso a la mitad y sangra*, La flauta de Pan-Palabra virtual, México, 2004, pp. 23-25.
- , «Novobirks», en «Gotas de ámbar», en *Avellanas*. tomado de <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/horizonte/cuadernos/efrain/efrain36.html>, vigente el 30 de enero de 2006.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, «1», «Que el amor sea con nosotros», en *Albur de amor*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 119.), 1987, p. 7
- , «7», en «Diez sonetos amorosos (1947-1952)», , en *Antología personal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco (“La luna en la escalera”), 1983, pp. 134-135
- , «Hoja al aire, indefensa, detenida», en «De Fuego de pobres (1961)», en *Antología personal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco (“La luna en la escalera”), 1983, p. 73.

- BRACHO, CORAL, «Dos poemas», «Con hilos de ansiedad», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, número 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2002, pp. 29-30.
- BRAUN, MÓNICA, «Con la piel abrumada...», en *Anuario de Poesía 1990*, México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1991, p. 290.
- CANTÚ, GUIOMAR, «Habla la Tierra», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 1 México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2001, pp. 48-50.
- CARRERA, FERNANDO, «La estupidienciadizadera», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia>, vigente el 20 de mayo de 2005.
- CASTELLANOS, ROSARIO, «Límite», en *Poesía*, presentación y selección de Raúl Ortiz y Ortiz, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz viva de México), 2002, p. 38.
- CÁZARES, IBET, «Para guardar silencio», en *De piedra y luz*, México, Mixótl, 1996, p. 15.
- CORTÉS, CARLOS ALBERTO, «Los poetas cantan», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia/1970-1979.php>, vigente el 20 de mayo de 2005.
- CORTÉS, LETICIA, «Escribes porque no hay mucho que hacer» e «Inmóvil agua», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia>, vigente el 20 de mayo de 2005.
- CROSS, ELSA, «Benares», en *Espirales (Poemas escogidos 1965-1999)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 264-268.
- , «Ditirambos»: «2», en *El vino de las cosas, Ditirambos*, México, Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 15-16.
- , «Invocación», en *El vino de las cosas, Ditirambos*, México, Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 9-10.
- , «Poema bajo un sauce», en *Espirales (Poemas escogidos 1965-1999)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 163.
- , «Xibalbá», México, Universidad Nacional Autónoma de México, tomado de <http://www.ejournal.unam.mx/losuniversitarios/006/UNI00604.pdf#search='Elsa%20Cross%20Xibalb%C3%A1>, vigente el 30 de enero de 2006.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE, «Que contiene una fantasía contenta con amor decente», en *Poesía, teatro y prosa*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 4a edición, México, Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos, 1.), 1971, p. 46.

- CHUMACERO, ALÍ, «A tu voz», en *Poesía reunida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 47.), 1991, p. 53.
- DENIZ, GERARDO, «Pospoética», en *Fosa escéptica*, Madrid, Ave del paraíso, 2002, p. 40.
- , «Vestimentaria, 3», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm.3, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, primavera de 2002, p. 20.
- DORANTES, DOLORES, «Estalla un ¡bang!», en *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 317.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, «El sermón de fuego», en *Tierra baldía, Cuatro cuartetos*, 4ª edición, México, Premià (La nave de los locos), 1982, pp. 37-49.
- GUERRERO, DOLORES, en José María Vigil, *Poetisas mexicanas, Sgilos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 81
- GERVITZ, GLORIA, *Pythia*, en *Migraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, s/p.
- , *Yizkor*, en *Migraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 60.
- GOROSTIZA, JOSÉ, «Pausas I», en Salvador Elizondo (antologador), *Museo poético*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 166.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL, «Para un menú», en *Poesías completas*, 2 tomos, 3ª edición, México, Porrúa (Escritores Mexicanos, 67), 1978, p. 147.
- GALVÁN, KYRA, «Mi lady», en *Alabanza escribo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Difusión Cultural (Molinos de viento, poesía, 69.), 1989, p. 14.
- GARCÍA, JUAN CARLOS, «Misógino...», en «Chilaquiles en el alma», en *Testimonios del sueño*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural (Punto de partida), 1988, p. 52.
- GODOY, ILIANA, «David», en *Contraalianza*, México, Stylo, 1986, p. 31.
- , «Por tus manos de selva», *Contraalianza*, Stylo, México, 1986, p. 10.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, SOFÍA, «Tres poemas», «Ágape», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, otoño de 2001, p. 46.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, ULALUME, «Cansancio de toda metafísica», en *Plagio*, México, Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1973, p. 67.
- GUZMÁN, PEDRO, «Hospital de Cardiología», en *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 336.
- HUERTA, DAVID, «1», en «Trece intenciones contra el amor trivial», en *Historia*, México, Ediciones Toledo, 1990, p. 31.
- , «4», en «Torre de Líbano», en *Historia*, México, Ediciones Toledo, 1990, p. 31.
- , *Incurable*, México, Era (Claves), 1987, p. 9.

- JACOBO, JOSÉ ANTONIO, «Deseo en Vallejo, Trilce XIII».
- JONG, ERICA, «Fruits & vegetables», «9», en *Fruits & vegetables*, New York, Holt Paperback, 1968, p. 8.
- LIZALDE, EDUARDO, «Para una reescritura de Acuña», en *Poemas de la última época*, en *Memoria del tigre*, México, Katún (Poesía contemporánea, 2), 1983, pp. 211-212.
- MACHADO, ANTONIO, «XCVII», «Retrato», en *Campos de Castilla*, en *Antología poética*, Navarra, Salvat (Biblioteca Básica), 1971, p. 73
- MARTÍNEZ NEGRETE, FRANCISCO, «La sombra de lo que veo (fragmentos de un libro en proceso)», «Un hombre andando en círculos», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2002, p. 37.
- MEDINA CARABALLO, ABRIL, «Vas deslizando tu mano» y «Palpitación ucrónica», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia>, vigente el 20 de mayo de 2005.
- MILÁN, EDUARDO, «Ahí va por el camino como un ciego», en *Errar*, México, El tucán de Virginia, 1991, p. 25.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, «Lista para los Reyes Magos», *Un trueno un resplandor y luego nada*, en *Un trueno un resplandor y luego nada* seguido de *Himno a tientas*, México, Verdehalago-Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapozalco-Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. lvi.
- , «Sismo en tres actos», *Un trueno un resplandor y luego nada*, en *Un trueno un resplandor y luego nada* seguido de *Himno a tientas*, México, Verdehalago-Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapozalco-Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. xlvii.
- , «Trasfondo llamado a escena», en *Un trueno un resplandor y luego nada*, en *Un trueno un resplandor y luego nada* seguido de *Himno a tientas*, México, Verdehalago-Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapozalco-Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. lviii.
- , «Ruina de la infame Babilonia», «2», en *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2000, p. 18.
- MORÁBITO, FABIO, «In limine», en *Lotes baldíos*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1984, pp. 7-8.
- MORENO, MARCELA, «Eloge», en *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, prólogo, selección y notas de Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, 2004. <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia>, vigente el 20 de mayo de 2005.
- NOVO, SALVADOR, «Retrato familiar», en *Museo poético, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*,

- prólogo, selección y notas de Salvador Elizondo, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Textos Universitarios), 1974, p. 232.
- ORTIZ PARTIDA, VÍCTOR, «Insectos», «Samo 6:36», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, verano de 2001, pp. 34-35.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, «Autoanálisis», *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, p. 31.
- , «Autoanálisis», en *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, p. 31.
- , «Che», tomado de <http://www.larevista.com.mx/ed532/5329.htm>, vigente el 4 de febrero de 2006.
- , «Mar eterno», en *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, p. 54.
- , «Pompeya», en *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, p. 34.
- , «Un marine», tomado de <http://www.larevista.com.mx/ed532/5329.htm>, vigente el 4 de febrero de 2006.
- PAZ, OCTAVIO, *Árbol adentro*, 1ª reimpresión, México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1987, 208 pp.
- , «Piedra de Sol», en *La estación violenta*, 4ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 42.), 1990, pp. 56-83.
- QUIRARTE, VICENTE, «Amor constante más allá de Insurgentes», en *La luz no muere sola, (Poesía 1976-1984)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, SEP-Gernika (Serie Creación, El Nigromante), 1987, p. 49.
- RIVA PALACIO, VICENTE, «Al viento», en *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), 1976, p. 1.
- SABINES, JAIME, «Horal», en *Poesía, nuevo recuento de poemas*, México, Joaquín Mortiz-Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, Segunda serie, 27), 1986, p. 9.
- URIBE, EDUARDO, «Cinco centavos», «Hermandad», en *Periódico de Poesía*, Nueva época, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, otoño de 2001, p. 45.
- VALERO, SERGIO, «Allá», en *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumberras y Hernán Bravo Varela, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 165-169.
- VALLEJO, CÉSAR, «XIII», en *Trilce*, en *Obra poética completa*, Bogotá, La oveja negra, 1980, p. 107.
- VÁZQUEZ MARTÍN, EDUARDO, «Comer sirena», en *Comer sirena*, México, El tucán de Virginia, 1992, pp. 57-58.

VERDUCHI, ENZIA, «Radio de onda corta» en *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 118.

Bibliografía semidirecta

ARIDJIS, HOMERO, *Ojos de otro mirar, Poesía 1960-2001*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2002, 882 pp.

BAÑUELOS, RAÚL, DANTE MEDINA Y JORGE SOUZA (prólogo, selección y notas), *Antología de poesía jalisciense contemporánea*, Guadalajara, Fomento de las Artes de Jalisco, <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia/>, vigente el 20 de mayo de 2005.

BATOLOMÉ, EFRAÍN, *Avellanas*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura (Cuadernos de Malinalco), 1997, 78 pp.

—————, *Partes un verso a la mitad y sangra*, La flauta de Pan-Palabra virtual, México, 2004, 65 pp. Tomado de http://palabravirtual.com/pdf/partesuniverso_bartolome.pdf, vigente el 4 de febrero de 2006.

BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, *Albur de amor*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 119.), México, 1987, 86 pp.

—————, *Antología personal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco (“La luna en la escalera”), 1983, 203 pp.

—————, *El ala del tigre*, 1ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 93.), 1986, 94 pp.

—————, *Pulsera para Lucía Méndez*, México, Plaza y Valdés (Las Peras del Olmo), 1989, 25 pp.

CASTELLANOS, ROSARIO, *Poesía*, presentación y selección de Raúl Ortiz y Oritz, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz viva de México), 2002, 131 pp. Y un CD.

CÁZARES, IBET, *De piedra y luz*, México, Mixótl, 1996, 20 pp.

—————, *Poesía reunida*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 47.), 1991, 156 pp.

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO, *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 219 pp.

CROSS, ELSA, *El vino de las cosas, Ditirambos*, México, Era-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, 87 pp.

—————, *Espirales (Poemas escogidos 1965-1999)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 438 pp.

- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE, *Poesía, teatro y prosa*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 4a edición, México, Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos, 1.), 1971, 306 pp.
- CUESTA, JORGE, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, 99.), 1985, 247 pp.
- CUMMINGS, E. E., «Portrait», en *Antología de la poesía norteamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nuestros Clásicos, 11), 1984, p. 266.
- CHUMACERO, ALÍ, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, 5ª edición, México, Premià (Libros del bicho, 10.), 1985, 160 pp.
- DENIZ, GERARDO, *Fosa escéptica*, Madrid, Ave del paraíso (Es un decir, 19.), 1988, 106 pp.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Tierra baldía* seguida de *Cuatro cuartetos*, 4ª edición, México, Premià (La nave de los locos), 1982, 178 pp.
- ELIZONDO, SALVADOR, *Museo poético, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Textos Universitarios), 1974, 353 pp.
- ESCALANTE VARGAS, EVODIO, *Poetas de una generación, 1950-1959*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (Premio UNAM), 1988, 177 pp.
- ESPINASA, JOSÉ MARÍA, MANUEL ULACIA y VÍCTOR MANUEL MENDIOLA (selección), *La sirena en el espejo (Antología de poesía 1972-1989)*, México, El tucán de Virginia, 1990, 239 pp.
- GALVÁN, KYRA, *Alabanza escribo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Difusión Cultural (Molinos de viento, poesía, 69.), 1989, 97 pp.
- GARCÍA, JUAN CARLOS, *Chilaquiles en el alma*, en *Testimonios del sueño*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural (Punto de partida), 1988, pp. 39-59.
- GERVITZ, GLORIA, *Migraciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- GLANTZ, MARGO (selección y prólogo), «Flores de Baria Poesía», en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 474, México, Universidad Nacional Autónoma de México, julio 1990, pp. 3-27.
- GODOY, ILIANA, *Contraalianza*, México, Stylo, 1986, 99 pp.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, JORGE, *Poetas de una generación (1940-1949)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (Textos de Humanidades, 25.), 1981, 169 pp.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, ULALUME, *Plagio*, México, Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1973, 136 pp.
- HUERTA, DAVID, *Historia*, México, Ediciones Toledo, 1990, 69 pp.
- , *Incurable*, México, Era (Claves), 1987, 389 pp.
- HUBARD, JULIO, *Presentes sucesiones*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1988, 117 pp.
- JONG, ERICA, *Fruits & vegetables*, New York, Holt Paperback, 1968, 86 pp.
- LIZALDE, EDUARDO, *Memoria del tigre*, México, Katún (Poesía Contemporánea, 2.), 1983, 256 pp.

- LUMBRERAS, ERNESTO Y HERNÁN BRAVO VARELA (selección, prólogo, notas y apéndices), *El manantial latente, Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 426 pp.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, «Un tiro de dados», traducción de Jaime Moreno Villareal, en *Poesía y Poética*, núm. 32, Universidad Iberoamericana, Otoño de 1998, pp. 75-119.
- MILÁN, EDUARDO, *Errar*, México, El Tucán de Virginia, 1991, 62 pp.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2000, 1181 pp.
- , *Pedir el fuego (Poesía: 1953-1987)*, México, Joaquín Mortiz-Secretaría de Educación Pública (Las Dos Orillas), 1987, 807 pp.
- , *Un trueno un resplandor y luego nada seguido de Himno a tientas*, México, Verdehalago-Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapozalco-Universidad Autónoma de Puebla, 2002, xlix y lxxiv pp.
- MORÁBITO, FABIO, *Lotes baldíos*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1984, 69 pp.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, *Fin de siglo y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, 44), 1984, 136 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *La estación violenta*, 4ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 42), 1990, 85 pp.
- , *Obra poética I (1935-1970), Obras completas, Edición del autor, t. 11*, 2ª edición, México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1997, 588 pp.
- , *Obra poética II (1969-1998), Obras completas, Edición del autor, t. 12*, México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2004, 775 pp.
- *ET. AL., Poesía en movimiento*, 2 vols., México, Secretaría de Educación Pública/Siglo XXI (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 4 y 5.), 1985, 476 pp.
- QUIRARTE, VICENTE, *La luz no muere sola, (Poesía 1976-1984)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, SEP-Gernika (Serie Creación, El Nigromante), 1987, 156 pp.
- RIVA PALACIO, VICENTE, *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), 1976, 133 pp.
- RODRÍGUEZ GUERRA, FERNANDO, *Actos de habla*, México, Jacobo Editores, 1999, pp. 6.
- VALLEJO, CÉSAR, *Obra poética completa*, Bogotá, La oveja negra, 1980, 344 pp.
- VARIOS, «Cartografía de la joven poesía mexicana», en *El gato tuerto*, núm. 9, San Francisco, California, Otoño-Invierno 1987, pp. 1-13.
- , «*Flores de baria poesía*», prólogo de Margarita Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 549 pp.

- , en *Anuario de Poesía 1990*, México, Consejo para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1991, p. 283. 850 pp.
- , *Signos reunidos*, México, Faruvío, 1985, 120 pp.
- VÁZQUEZ MARTÍN, EDUARDO, *Comer sirena*, México, El tucán de Virginia, 1992, 63 pp.
- VIGIL, JOSÉ MARÍA, *Poetisas mexicanas, Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, edición facsimilar, estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velásquez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 362 pp.

Bibliografía indirecta

- ADORNO, THEODOR W., *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza, Madrid, Taurus (Ensayistas, 150.), 1980, 479 pp.
- ANDERSON, PERRY, *Los orígenes de la posmodernidad*, traducción de Luis Andrés Bredlow, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 240.), 2000, 195 pp.
- ANÓNIMO, «La feria de poesía», en *Diario de México*, Año XXXIX, Núm. 9134 (México, sábado 3 de septiembre de 1988), p. 4-A.
- , «Las verdades de la generación X», Estados Unidos, 17 de agosto de 2005, <http://ricoverimarketing.americas.tripod.com/RicoveriMarketing/id8.html>, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- , «No es que muera de amor...», «Jaime Sabines y la charla poética», http://sepiensa.org.mx/contenidos/s_sabines/, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- , «Personalidad», Santiago, Universidad de Chile/Facultad de Medicina, 2004, <http://www.med.uchile.cl/apuntes/archivos/2004/medicina/personalidad.pdf>, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- ARISTÓTELES, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, 2ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) 2000, CXXV, 47 y xxxviii pp.
- ASIMOV, ISAAC, *Grandes ideas de la ciencia*, traducción de Miguel Paredes, Madrid, Alianza (El libro de bolsillo, 956.), 1986, 109 pp.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, 3ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1982, 253 pp.
- BARCELLONA, PIETRO, *Posmodernidad y comunidad, El regreso de la vinculación social*, traducción de Héctor Claudio Silvera Gorski, José Antonio Estévez Araujo y Juan-Ramón Capella, 2ª edición, Madrid, Trotta, 1996, 141 pp.

- BARTHES, ROLAND, *Crítica y verdad*, traducción de José Bianco, 9ª edición, México, Siglo XXI, 1989, 82 pp.
- , *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, 10ª edición, México, Siglo XXI, 1989, 247 pp.
- BAUDRILLARD, JEAN, *Contraseñas*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 281.), 2002, 95 pp.
- , *El crimen perfecto*, traducción de Joaquín Jordá, 3ª edición, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 181.), 2000, 205 pp.
- , *El otro por sí mismo*, traducción de Joaquín Jordá, 4ª edición, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 90.), 2001, 89 pp.
- , *El sistema de los objetos*, traducción de Francisco González Aramburu, 16ª edición, México, Siglo veintiuno, 1999, IX y 229 pp.
- , *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, traducción de Thomas Kauf, 2ª edición, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 120.), 2001, 103 pp.
- , *La transparencia del mal, Ensayos sobre los fenómenos extremos*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 115.), 1991, 185 pp.
- , *Las estrategias fatales*, traducción de Joaquín Jordá, 6ª edición, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 74.), 2000, 207 pp.
- y MARC GUILLAUME, *Figuras de la alteridad*, traducción de Victoria Torres, México, Taurus (La huella del Otro), 2000, 126 pp.
- BECK, ULRICH, *La sociedad del riesgo global*, traducción de Jesús Alborés Rey, Madrid, Siglo veintiuno de España, 2002, 290 pp.
- , *La sociedad del riesgo, Hacia una nueva modernidad*, traducción de Jorge Navarro, Daniel Jiménez y María Rosa Borrás, Barcelona, Piados (Básica), 1998, 304 pp.
- BENJAMIN, WALTER, *Iluminaciones I, Imaginación y sociedad*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, 221 pp.
- , *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, 2ª edición, Madrid, Taurus, 1980, 190 pp.
- BERISTÁIN, HELENA, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, 196 pp.
- , *Diccionario de retórica y poética*, 2ª edición, México, Porrúa, 1988, 508 pp.
- BEUCHOT, MAURICIO, *El ser y la poesía, El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Letras (Alter Texto, Teoría y crítica), 2003, 151 pp.
- BLOOM, HAROLD, «El futuro de la imaginación y sus formas», en *El futuro de la imaginación*, traducción de Daniel Najmías, Barcelona, Anagrama (Argumentos, 286.), 2002, pp. 7-19.

- BONG SEO, YOON, «Dos frutos de la era cibernética: la generación Net y los hackers», Guadalajara, Universidad de Guadalajara, <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/joon.htm>, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- , «La pregunta por la identidad en el ámbito literario de América Latina: el caso de México», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. núm. 23, Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/iden_mex.html, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, «Prólogo», en CAYO VALERIO CATULO, *Cármenes*, prólogo y traducción de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), 1969, 89 pp. y CCXXIII.
- BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN, *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 531.), 1998, 257 pp.
- CALINESCU, MATEI, *Cinco caras de la modernidad, Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, traducción de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos (Metrópolis), 1991, 326 pp.
- CARRITT, E. F., *Introducción a la estética*, México, traducción de Octavio G. Barreda, 5ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 39.), 1978, 195 pp.
- CORTÉZ DEL MORAL, RODOLFO, *Manual de metodología*, Veracruz, Universidad Cristóbal Colón, s/f, 55 pp.
- CHÁVEZ, LUIS ANTONIO, «Árbol adentro, Texto para reemplazar por otro», <http://www.elsalvador.com/hablemos/Ediciones/260801/libros.htm>, vigente el 25 de enero de 2006.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos: 1931-1941)*, 5ª edición, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 297.), 1971, 159 pp.
- DOMIN, HILDE, *¿Para qué la lírica hoy?*, traducción de Juan Faber, Barcelona, Alfa, 1986, 221 pp.
- DUQUE, AQUILINO, *El suicidio de la modernidad, Una revisión crítica de la cultura contemporánea*, Barcelona, Bruguera (Narradores de Hoy, 92.), 1984, 187 pp.
- ECO, UMBERTO, *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, México, Origen-Planeta (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 16.), 1984, 312 pp.
- ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza-Emecé, (Área de conocimiento: Ciencias sociales, H 4413.), 2000, 174 pp.
- ESCALANTE, EVODIO, «La vanguardia requisada», *Fractal*, año 1, volumen II, núm. 4, México, enero-marzo de 1997, pp. 67-87, tomado de <http://www.fractal.com.mx/F4escala.html>, vigente el 25 de enero de 2006.
- FERNÁNDEZ DEL VALLE, AGUSTÍN BASAVE, *¿Qué es la poesía?, Introducción filosófica a la poética*, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 2002, 259 pp.
- GARRIDO, MANUEL S., *Estar de más en el globo, Meditación desde el progreso y la civilización*, México, Grijalbo, 1999, 254 pp.

- GICOVATE, BERNARDO, *El soneto en la poesía hispánica, Historia y estructura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (El Estudio), 1992, 271 pp.
- GORDON, SAMUEL, «Los poetas ya no cantan, ahora hablan», en *Revista Iberoamericana*, vol. 56, n° 150, Enero-Marzo 1990.
- GORLÉE, D. L., «Firstness, Secondness, Thirdness, and Cha(u)nciness», en *Semiotica*, 65-1/2, 1987.
- GRUPO M, *Retórica general*, traducción de Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987, 316 pp.
- GUERRERO, GUSTAVO, *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1998, 223 pp.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Ciencia de la Lógica*, traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Buenos Aires, Solar, 1968, 754 pp.
- HOBBSAWM, ERIC, *Historia del siglo XX*, traducción de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, 4ª edición, Barcelona, Crítica, 2003, 614 pp.
- JACOBO TINOCO, JOSÉ ANTONIO, *Taxonomía de la poesía de finales del siglo XX en México*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 132 hojas.
- JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, traducción de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1976, 333 pp.
- , *Ensayos de poética*, traducción de Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1977, 260 pp.
- JAMESON, FREDRIC, *Teoría de la posmodernidad*, traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, 3ª edición, Madrid, Trotta (Estructuras y procesos, Serie filosofía), 2001, 340 pp.
- KRISTEVA, JULIA, *El porvenir de la revuelta*, traducción de Beatriz Horrac et. al., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999, 100 pp.
- KUHN, THOMAS S., *La estructura de las revoluciones científicas*, traducción de Agustín Contín, 16 reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 213.), 2000, 320 pp.
- LANDA, JOSU, *Poética*, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 2002, 219 pp.
- LAPESA, RAFAEL, *Introducción a los estudios literarios*, 11ª edición, Madrid, Cátedra, 1979, 201 pp.
- LÓPEZ CHÁVEZ, JUAN, *¿Qué te viene a la memoria? La disponibilidad léxica: teoría, métodos y aplicaciones*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Unidad Académica de Letras, 2003, 458 pp.
- LUKÁCS, GEORG, *Prolegómenos a una estética marxista, Sobre la categoría de la particularidad*, traducción de Manuel Sacristán, 2ª edición, Barcelona, Grijalbo, 1969, 316 pp.
- , *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974, 174 pp.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, *A partir de Marx y Freud*, traducción de Manuel Vidal, Madrid, Fundamentos (Colección Ciencia, Serie Filosofía), 1975, 310 pp.

- , *La condición posmoderna, Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, México, Red Editorial Iberoamericana, 1990, 119 pp.
- , *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, 6ª reimpresión, Barcelona, Gedisa (Hombre y Sociedad, Cla-de-ma.), 1999, 123 pp.
- MAILLARD, CH., *La creación por la metáfora, Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MANRIQUE, JORGE ALBERTO, «Del barroco a la ilustración», *Historia general de México*, vol. 1, 3ª edición, México, Colegio de México, 1981, pp. 645-734.
- MARDONES, JOSÉ MARÍA, *Posmodernidad y cristianismo, El desafío del fragmento*, Santander, Sal Terrae (Presencia teológica, 50.), 1988, 155 pp.
- , *Postmodernidad y neoconservadurismo, Reflexiones sobre la fe y la cultura*, 2ª edición, Navarra, Verbo Divino, 1996, 275 pp.
- MESTRE, ANTONIO, «Ironía, civilización y posmodernidad en la poesía de José Emilio Pacheco», en Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas*, México, Eón-Universidad Iberoamericana, 2004, p. 269.
- MILÁN, EDUARDO, *Resisitir, Insistencias sobre el presente poético*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Luzazul), 1994, 194 pp.
- , *Una cierta mirada, Crónica de Poesía*, México, Juan Pablos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 214 pp.
- MOULIN CIVIL, FRANÇOIS, «Le Néo-Barroque en Question», «Baroque, Vous Avez Dit Baroque?», en *América*, No. 20, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 23-49.
- MORIN, EDGAR, *Amor, poesía, sabiduría*, 2ª edición, Santa Fe de Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio (Mesa redonda, 71), 1988, 80. pp.
- MORQUECHO GUERRERO, BENJAMÍN, «Existencialismo», en *Asedios a Jericó*, núm. 2, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas-Unidad Académica de Letras, junio 2003, pp. 5-17.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Arte del verso*, 6ª edición, México, Colección Málaga, 1975, 219 pp.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* seguida de *Velásquez y Goya*, México, Porrúa («Sepan cuantos...»), 1986, 269 pp.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, *Introducción a la poética de Román Jakobson*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, 69 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *La casa de la presencia, Poesía e Historia, Obras completas, Edición del autor, t. 1*, [contiene: I. *El arco y la lira*, II. *Recapitulaciones*, III. *La nueva analogía: poesía y tecnología*, IV. *Los hijos del limo*, V. *La otra voz*], 2ª edición, México, Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1994, 619 pp.
- , «Repaso: la doble llama», en *Abanico de la Biblioteca Nacional, Revista de letras*, núm. 12, Argentina, diciembre de 2004, tomado de <http://www.abanico.edu.ar/2004/12/paz.htm>, vigente el 25 de enero de 2006.

- PEDROSA GUTIÉRREZ, ANTONIO, «La contracultura en la poesía de Mario Benedetti», <http://www.cervantesvirtual.com/critica/00Benedetti/p0000034.htm>, vigente el 20 de septiembre de 2005.
- PFEIFFER, JOHANNES, *La poesía, Hacia la comprensión de lo poético*, traducción de Margit Frenk Alatorre, 4ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 41.), 1983, 137 pp.
- PICÓ, JOSEPH (compilador), *Modernidad y posmodernidad*, traducción de Francisca Pérez Carreño, José Luis Salabardo, Manuel Jiménez Redondo, Antoni Torregrossa e Inmaculada Álvarez Puente, Madrid, Alianza, 1988, 385 pp.
- POUND, EZRA, *El arte de la poesía*, traducción de José Vázquez Amaral, 2ª edición, México, Joaquín Mortiz (Serie del volador), 1878, 131 pp.
- QUILIS, ANTONIO, *Métrica española*, 11ª edición, Barcelona, Ariel, 1999, 235 pp.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, 2ª edición, Madrid, Trotta-Cristiandad, 2001, 434 pp.
- RILKE, RAINER MARIA, *Cartas a un joven poeta*, prólogo y traducción de Bernardo Ruiz, 5ª edición, México, Premià (La Nave de los Locos), 1987, 62 pp.
- RODRÍGUEZ, BLANCA ALBERTA, «El cuerpo del texto», «Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz», en Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas*, México, Eón-Universidad Iberoamericana, 2004, pp. 310-311.
- ROSAS MARTÍNEZ, ALFREDO, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 286 hh.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *¿El existencialismo es un humanismo?*, 10ª reimpresión, México, Quinto Sol, 1992, 89 pp.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, *Curso de lingüística general*, 2ª edición, traducción de Mauro Armiño, México, Nuevomar, 1982, 319 pp.
- SEGOVIA, TOMÁS, *Poética y profética*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1989, 501 pp.
- SICILIA, JAVIER, «Octavio Paz y el rostro del amor», en *Jornada Semanal*, núm. 468, México, domingo 22 de febrero de 2004, tomado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/22/sem-sicilia.html>, vigente el 25 de enero de 2006.
- SLOTEDIJK, PETER, *Crítica de la razón cínica*, traducción de Miguel Ángel Vega, Madrid, Siruela (Serie mayor, Biblioteca de ensayo, 23.), 2003, 786 pp.
- STANTON, ANTHONY, «Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire», en *Nexos*, núm. 324, México, diciembre de 2004, tomado de http://www.nexos.com.mx/librosArtic.php?id_article=96&id_rubrique=50, vigente el 25 de enero de 2006.

- STEINER, GEORGE, *Lenguaje y silencio, Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio, 2ª edición, Barcelona, Gedisa (Biblioteca de bolsillo El mejor ensayo), 2000, 383 pp.
- SUBIRATS, EDUARDO, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán (Filosofía y Cultura Contemporánea, 11.), 2001, 174 pp.
- TEXTUAL, El Nacional, México, marzo 1991.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, 2ª edición, México, Premià (La red de Jonás), 1981, 138 pp.
- TORRE, GUILLERMO DE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 tomos, Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo), 1974.
- TOURAINÉ, ALAIN, *Crítica de la modernidad*, traducción de Alberto Luis Bixio, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 391 pp.
- TRIGO, ANTONIO JOSÉ, *La sociedad posmoderna*, México, Claves Latinoamericanas-Instituto Politécnico Nacional (Claves de Análisis), 1992, 218 pp.
- WELLEK, RENÉ Y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, traducción de José Ma. Gimeno, 3ª reimpresión, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 2.), 1979, 430 pp.
- WILDE, OSCAR, *De profundis*, traducción de Marta Pérez, México, Fontamara, 1987, 108 pp.
- XIRAU, RAMÓN, *Poesía y conocimiento, Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1978, 141 pp.
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía y poesía*, 4ª edición, México, Fondo de Cultura Económica (Filosofía) 1996, 123 pp.