



---

---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**MÁS ALLÁ DE LA MARGINACIÓN, EXISTE LA ESTÉTICA:  
EL COMPROMISO POLÍTICO EN LA POESÍA MEXICANA.  
UN ESTUDIO DE ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO.**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS MEXICANAS)**

**P R E S E N T A  
JORGE A. AGUILERA LÓPEZ**

**ASESORA:  
DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN MUÑOZ**



CIUDAD UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE 2010



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.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. La patria versificada: hacia una búsqueda de la identidad nacional.....	5
1.1 En busca de un ideal de nación.....	7
a) José María Lafragua: “Carácter y objeto de la literatura” (1844).....	11
b) Francisco Zarco: “Discurso sobre el objeto de la literatura” (1851).....	13
c) Ignacio Manuel Altamirano: “Carta a una poetisa” (1871).....	15
1.2 La patria versificada.....	18
1.3 Paréntesis modernista.....	22
1.4 La gesta revolucionaria.....	25
a) La unión de los extremos.....	25
b) La revuelta literaria.....	26
c) La pugna literaria: nacionalistas vs. renovadores.....	27
d) El joven Octavio Paz.....	32
Capítulo 2. Para una caracterización de la poesía política.....	35
2.1 Poesía social vs. poesía autorreferencial.....	37
2.2 Gradaciones de un término.....	45
a) poesía social.....	46
b) poesía de denuncia.....	51
c) poesía política.....	56
d) poesía panfletaria.....	63
Capítulo 3. Enrique González Rojo: La estética del compromiso.....	70
3.1 Los años de formación: El poeticismo.....	74
a) La “nada” del Poeticismo.....	75
b) La “generación” poeticista.....	78
c) La poética del Poeticismo.....	84
3.2 El concepto de trabajo intelectual en Enrique González Rojo.....	87
a) Formulación del problema.....	88
b) La obra artística como producto de una <i>práctica</i> .....	94
3.3 Deletreando el infinito.....	98
a) El ciclo fundamental.....	99
b) La estética del compromiso.....	103
Conclusión.....	118
Bibliografía.....	121

*A Eva:  
Vida, Principio, Amor.  
Porque tú eres el sentido, el origen  
y la razón de este trabajo.*

*A mis compañeros del  
Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea:  
Eva, Israel, Jocelyn, Mariana y Roberto;  
porque gracias a sus lecturas, críticas y amistad  
este trabajo pudo mejorar y concretarse.*

*A Enrique González Rojo Arthur,  
enorme poeta y mejor ser humano.*

## Agradecimientos

En este punto del camino, es obligatorio reconocer y agradecer a la enorme cantidad de personas que, de una u otra manera, han contribuido en mi formación, permitiéndome con ello realizar un trabajo que, más allá de los fines académicos específicos, busca contribuir a la discusión sobre la poesía mexicana en particular y la literatura latinoamericana en general.

Agradezco el apoyo permanente de la Dra. Edith Negrín, mi tutora durante la maestría, bajo cuya atinada y eficiente dirección pude obtener el mayor provecho de mis estudios. Asimismo, le agradezco abrirme las puertas a la participación activa en congresos y eventos académicos donde fue posible debatir las ideas que fueron conformando este trabajo.

Agradezco a mis formadores en el posgrado: a los doctores Alberto Paredes, Pablo Mora y Pedro Serrano, por enseñarme a leer y analizar poesía. A los doctores Fernando Curiel y Manuel Garrido por transmitirme la pasión para acceder a la literatura desde una perspectiva multidisciplinaria.

Agradezco al Cuerpo Académico Márgenes al Canon de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en particular al Mtro. Francisco Javier Romero, al Mtro. Felipe Ríos Baeza, a la Mtra. Alma Corona Pérez y al Dr. Alejandro Palma Castro, Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, su amistad y calidez, además de su generosidad al brindarme diversos espacios para la discusión y el desarrollo de las ideas que conforman este trabajo.

Agradezco Al Dr. Carlos Huamán López, coordinador del Seminario de Investigación Permanente Transfiguraciones Socioculturales y Literarias de América Latina y el Caribe, y a todos los miembros del mismo por abrirme las puertas del seminario y permitirme poner a prueba mis argumentaciones.

Agradezco al *Periódico de Poesía* de la UNAM, en particular a su director, Pedro Serrano, y a la jefa de redacción, Ana Franco; en primer lugar, por su amistad, en segundo lugar, por permitirme ser parte de tan extraordinario proyecto.

Agradezco a todos los amigos, compañeros y colegas que en el camino contribuyeron de una u otra manera a la conformación de este trabajo: Ignacio Sánchez Prado, Ismael Lares, Luis Pérez, Daniel Orizaga, Damiana Leyva, Ivonne Sánchez, Gerardo Vega, Miguel Ruperez, Marijose Ramírez, Carlos España, Hiram Barrios, Jorge Muñoz, Armando Velázquez, Bertha Castañeda, Karina Castañeda, Ángeles Guerrero, Diego Guzmán; y mis maestros poetas: Raúl Renán y Ramón Méndez.

A la Mtra. Esperanza Lara Velázquez, por su confianza y aliento permanentes; por brindarme la oportunidad de formarme en las aulas desde ambos lados del estrado.

A los lectores y sinodales de este trabajo: Dra. Edith Negrín, Dr. Juan Coronado, Dr. Eduardo Casar, Dr. Pedro Serrano y Mtro. Israel Ramírez, cuyo apoyo y generosidad resultaron fundamentales para concluir el ciclo.

Finalmente, agradezco a mi madre, Juana López; cuyo apoyo, amor y paciencia han sido fundamentales en cada paso de mi vida, y éste no es la excepción. Gracias Joan.

La realización tanto de mis estudios de maestría como de esta tesis no hubieran sido posibles sin el apoyo concedido por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la beca que me fue otorgada para el periodo 2009-1 / 2010-2. Gracias, siempre, a la UNAM por abrirme sus puertas y darme el privilegio de ser universitario; por ser la máxima casa de estudios.

Y al contexto, por siempre estar allí.

## INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es trazar las líneas generales sobre las diversas concepciones y formas en que la poesía mexicana, durante el siglo XX, ha asumido la idea de que la obra –el poema– y el autor –el poeta– pueden comprometerse con causas sociales y políticas específicas a través de la inclusión explícita de tales referentes en la creación poética. Esta vertiente lírica, cuyo énfasis está puesto en lo temático, es lo que denominamos “poesía política”. Creemos que, al hablar de poesía política, estamos refiriéndonos a un tipo de poesía que se ha escrito desde siempre, en Occidente, partiendo de la Grecia clásica y, en México, desde la conformación misma del territorio como nación independiente. Valgan los casos que van de Solón y Tirteo a Francisco Ortega y Andrés Quintana Roo para ejemplificar lo dicho.

Aclaremos que, al hablar de “poesía política”, estamos decantándonos por una categoría conceptual que refleja de una forma más precisa el objeto de nuestro estudio, habida cuenta que los diversos nombres que este tipo de poesía ha recibido (“realista”, “objetiva”, “de protesta”, “épica”, “proletaria”, “para las masas”, “revolucionaria”) se refieren a variantes formales de expresión a lo que en última instancia consideramos central para el poema político: el compromiso palmario con una causa que, en su inicio, es extrapoética, pero cuyo tratamiento sirve de partida para la elaboración estética de lo que se convertirá en poema, obra de arte. De igual manera, preferimos la categoría “poesía política” dado que la más general “poesía social” no alcanza a expresar la especificidad del tema que nos interesa.

Diversos postulados teóricos han coincidido en que “poesía social” es toda aquella que refleja las relaciones del hombre en su socialidad; lo que puede llevarnos a pensar que aun un poema de amor, o un poema infantil, son poesía social, lo que equivaldría a decir “poesía humana”, que poco aclara. En sentido más restringido, se ha considerado que la “poesía social” es aquella que trata de los conflictos del hombre en su sociedad, pero sin necesidad de mencionar explícitamente la defensa de una causa determinada, ya que esto la lleva al menoscabo del poema.

El periodo cuyo estudio realizamos abarca, de manera específica, dos momentos: desde el inicio de la constitución de México como país independiente hasta la época de la posrevolución, dado que, en tal marco temporal, es dable observar la actitud del poeta político y la concreción estética del poema político en un arco histórico que atraviesa las diversas etapas y vicisitudes por

las que ha transitado la poesía política. Las etapas a que nos referimos implican las tres actitudes básicas frente a esta poesía: aceptación, cuestionamiento y negación. Nos parece que la necesidad de emprender esta investigación se funda en el hecho de que, a lo largo de la historia de nuestra literatura, la poesía política ha sido una realidad que, no obstante su innegable existencia, desde siempre ha sido un punto de disputa para las diversas tendencias, corrientes y épocas por las que ha atravesado nuestra historia literaria.

El segundo momento se constituye a partir de la negación de la capacidad del poema por incidir en su realidad social, momento que tiene como marco temporal la década de los cuarentas, un periodo de debate hacia los años sesenta y, con posterioridad a esa fecha, la negación tácita de tal capacidad, marginando todo discurso poético que desea asumir tal realidad de forma explícita en el poema. En ese sentido, hemos tomado como epicentro la obra de un autor por muchos motivos relacionado a un mismo tiempo con la tradición, la ruptura y la elaboración teórica: Enrique González Rojo.

Hijo de un miembro de la generación de Contemporáneos, del mismo nombre, y nieto de Enrique González Martínez, otrora tótem de la poesía mexicana, Enrique González Rojo es autor de una obra con dimensiones, desde su concepción, descomunales. Durante sus primeras letras, participó en un movimiento literario el cual intentó ser a un tiempo vanguardia; propuesta estética nacida desde un complejo entramado teórico sin parangón en nuestra historia literaria; y subversión absoluta del status quo clase mediero de los cincuenta: el poeticismo. Luego de esta exploración, llegó al silencio durante muchos años, en los que se dedicó a dar clases en la carrera de Filosofía, en la Facultad de Filosofía y Letras. De pronto, rompe el mutismo y regresa a la publicación, en 1972, con un poema de largísimo aliento: Para deletrear el infinito.

La obra de González Rojo, un “marxista recalcitrante”, no rehúye por ningún lado el compromiso político que tanto nos interesa indagar; antes bien, en su tarea inacabable de decir al “conjunto de finitos que forman el infinito”, recuerda que la obra de arte, antes que contemplación, debe ser acción: “Me interesa, en consecuencia, no sólo aludir al infinito, sino encarnarlo, convertirlo en acción. Mi poesía no pretende únicamente poseer una actitud contemplativa y teórica. Desea emprender el infinito.” En la obra de este autor, creemos, se cifra la antítesis del dogma levantado contra la poesía política: no es necesario renunciar a la complejidad creativa para asumir una postura vital ante las convicciones ideológicas.

Para efectos de la exposición, hemos dividido nuestro trabajo en tres capítulos. En el primero, abordamos la trayectoria de las ideas que, sobre la función de la literatura como vehículo social, se vertieron sobre el tema por parte de tres literatos e ideólogos destacados de la época: José María Lafragua, Francisco Zarco e Ignacio Manuel Altamirano, analizando sus postulados a la luz de una propuesta de Alberto Vital sobre las diversas funciones que la literatura puede cumplir. Además de ello, realizamos una revisión somera sobre la producción poética decimonónica que ayude a mejor entender tales funciones. De igual manera, nos asomamos a la producción literaria que rodeó la Revolución Mexicana, desde el Modernismo hasta las discusiones y debates posrevolucionarios a fin de mejor identificar el continuo histórico en que se insertan las nociones analizadas acerca de las relaciones entre la literatura, particularmente la poesía, con la sociedad en aquellos convulsos tiempos. Finalmente, miramos el surgimiento de dos figuras capitales en el proceso esbozado: Efraín Huerta y Octavio Paz, cuya producción marcará el debate durante el siglo XX sobre la poesía política. Al respecto, intentamos poner en evidencia que, aun Paz, el más crítico a esta vertiente lírica, en su primera época, se adscribió a ella, lo que ayuda a confirmar la vasta tradición que buscamos establecer.

En el segundo capítulo, realizamos una formulación teórica de dos problemas: por un lado, la discusión sobre el vínculo entre la poesía y la sociedad, y su contraparte, las teorías esteticistas del “arte por el arte”, buscando entender la forma en que este género, que hasta antes del siglo XIX se había tenido por incuestionablemente ligado al devenir social, poco a poco se escindió del conglomerado político. De igual forma, postulamos una gradación del término poesía social, que ha sido extensamente utilizado para referirse a este tipo de poesía, en dos actitudes: de un lado, la poesía de denuncia; de otro, la poesía política, decantándonos por esta última como la forma más clara de expresar el compromiso societario del poeta. En este capítulo, no omitimos la discusión añeja sobre el término “poesía panfletaria” que de ordinario se le atribuye a este tipo de poesía, y proponemos una reivindicación del término “panfletario”. A fin de mostrar las diversas actitudes de la poesía social, revisamos brevemente su concreción en obras poéticas específicas, en autores como José Emilio Pacheco, el grupo de “La espiga amotinada” y Leopoldo Ayala, cuyas obras son, respectivamente, ejemplarizantes sobre cada uno de las tres direcciones apuntadas y en ese sentido nos permiten clarificar la idea con el examen concreto de la obra.

Finalmente, en nuestro tercer y último capítulo, revisamos la obra de Enrique González Rojo para entender la forma en que se puede constituir lo que hemos llamado una “estética del



compromiso”. Para ello, más que formular un estudio biográfico o cronológico de su obra, optamos por revisar tres momentos de su producción intelectual donde es susceptible mirar tal estética: en primer lugar; sus años de formación en el grupo del llamado Poeticismo, donde se establece toda una teoría de la producción poética y, casi de inmediato, los vínculos que ésta puede tener con la realidad social; en segundo lugar, dado que González Rojo, además de poeta es filósofo y a esa disciplina ha dedicado buena parte de sus reflexiones, se analiza el concepto de trabajo intelectual y sus implicaciones estéticas, con el fin de mejor entender la base teórica filosófica que se halla en su noción de compromiso poético. Finalmente, procedemos al análisis de la poesía de Enrique González Rojo, circunscribiendo tal revisión a su ciclo poético fundamental, agrupado bajo el nombre de *Para deletrear el infinito*, del cual, entre la amplitud de temas y problemas que ofrece, tomamos una selección representativa de su obra para ilustrar las maneras en que un poema político asume los dos derroteros que le son necesarios: el compromiso con el arte y el compromiso con la sociedad.

A través de este repaso, esperamos demostrar nuestras tres hipótesis centrales: uno, la existencia de una tradición mexicana de la literatura como un compromiso con la realidad política y social, una de cuyas mayores manifestaciones se encuentra en la poesía; dos, la pertinencia de un entramado teórico que sirva para explicar las diversas actitudes que esa poesía, laxamente caracterizada como social, puede asumir en su manifestación concreta, el poema; tres, la existencia de una poesía política que atienda a los dos principios rectores de tal vertiente lírica: lo poético y lo político, demostrable en la obra de Enrique González Rojo como ejemplo señero.

Deseamos, de igual manera, que el presente trabajo sirva como inicio de una investigación mayor sobre el tema, habida cuenta que, si comprobamos nuestras hipótesis de trabajo, el modelo planteado puede ser susceptible de extenderse a otros autores y épocas, no sólo en la poesía mexicana, sino además en buena parte, al menos, del fenómeno poético latinoamericano.

# CAPÍTULO 1

## LA PATRIA VERSIFICADA: HACIA UNA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

La poesía ha tenido que sufrir diversos avatares desde su surgimiento. Al principio, en forma de cantos ceremoniales, fue la portadora de “las palabras de la tribu”, por usar la fórmula de Mallarmé; andando el tiempo, Platón la expulsó de su República ideal, por estar bajo la férula de la inspiración más que de la razón; después se hizo, alternativamente, mística, humanista, preceptivista, social, esteticista. Largas consideraciones se requerirían para empezar a dilucidar el sentido que, de una a otra sociedad y de una a otra época, este género literario, quizá el más antiguo, ha tenido para la cultura occidental en su devenir histórico.

En el caso particular del conglomerado social unificado bajo el nombre de México, la poesía escrita por los habitantes de estas tierras ha tenido también caminos diversos, las más de las veces, bifurcados en dos posturas confrontadas. El tema frente al que ha girado dicha dicotomía puede resumirse, a grandes rasgos, entre la apuesta por una poesía que sea el reflejo de los sucesos, los caracteres y la naturaleza propiamente mexicana y una creación que refleje los moldes supranacionales como una manera de conseguir una expresión universal. Dicho de otro modo y para clarificar la idea, el conflicto se postuló claramente hacia fines del siglo XIX entre nacionalismo y cosmopolitismo, y tuvo consecuencias en el siglo XX –Revolución Mexicana de por medio– en la disputa literaria de 1925 entre los “revolucionarios” y los “afeminados”. La literatura mexicana toda –pero en particular la poesía, objeto de estas reflexiones– se vio en la encrucijada de responder a los cambios sociales particulares o a las corrientes artísticas occidentales. Este hecho, en los años veinte del siglo pasado, tuvo como exponentes, por ejemplo, a Carlos Gutiérrez Cruz y Xavier Villaurrutia de uno y otro lado respectivamente.

Quizá la aparente solución (o sólo acallamiento, eso está por dilucidarse) de este conflicto se dio en la figura de Octavio Paz, quien se encargó de postular a la corriente universalista como la manera más eficaz de hacer una poesía mexicana plena; mejor dicho, poetas mexicanos de talla universal, él entre los primeros. Pero la pregunta, me parece, sigue en el aire: ¿es verdad que la poesía no necesita de las “preocupaciones terrenas”? ¿El poeta debe dedicarse a cultivar la palabra,

la inspiración, la lucha estética por alcanzar la expresión justa, antes que mirar a través de su lira los hechos que suceden en la disputa política, social, económica del momento histórico en que vive? La evidencia parece indicar que la poesía mexicana, en el siglo XXI, ha conseguido la “emancipación intelectual”, lo que implica también la liberación del fárrago de la Historia en su temática.

No obstante lo anterior, queda, así sea como testimonio, los diversos momentos en que la creación lírica se ha visto impelida a responder a hechos históricos, políticos y sociales mediante la propia creación poética. De Andrés Quintana Roo a José Emilio Pacheco, pasando por Guillermo Prieto, Rafael López o Efraín Huerta –sólo por citar los grandes nombres–, los poetas nacionales han tenido como tema de sus obras a la patria y sus desventuras. Esta afirmación, que sospechamos valedera aun en los tiempos que corren, es irrefutable en el caso de la poesía mexicana del siglo XIX y la primera mitad del XX. En efecto, los primeros cien años de nuestra República estuvieron permeados por la disputa bien conocida entre liberales y conservadores –bajo diferentes nombres: insurgentes y realistas, republicanos y centralistas; en el terreno literario, románticos y neoclásicos– por imponer su idea de nación. Esta disputa, política en su origen, se trasladó al terreno de las letras, y constituye el objeto del presente capítulo, cuya finalidad es mostrar, mediante algunos ejemplos emblemáticos, cómo este conflicto fue asumido por los literatos de la época.

En las páginas siguientes, aspiramos a realizar una revisión, si bien no exhaustiva, si representativa de la manera en que nuestra historia literaria ha mirado la idea de la poesía como un compromiso político, esto es, que la obra pueda incidir, de alguna manera, en el destino de la nación. Dejan constancia de ello las sucesivas polémicas y testimonios que, desde 1936, se sucedieron uno tras otro para hablar en pro –las más de las veces– o en contra –las menos, de manera acusada, durante el Modernismo– respecto a la misión que el escritor tiene para con su realidad. Las ideas de José María Lafragua, Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano, Rafael López, Manuel Maples Arce, Carlos Gutiérrez Cruz y aun el joven Octavio Paz representan apenas una cala en esta dirección; por ello, el repaso será selectivo y quizá sesgado. No está en nuestro ánimo negar las diversas posturas que descreen de la literatura como compromiso, pero por ahora creemos necesario limitarnos a revisar aquellas que asumen al texto como productor de conciencia social. Aunque los nombres de Peón Contreras, Arcadio Pagaza, Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Tablada o la nómina de Contemporáneos de alguna manera terminan por estar ligados a un periodo

histórico y una realidad que hace posible su producción, quedan fuera de este recorrido histórico a no ser que aparezcan por contraste con los autores de nuestro interés.

Aclaremos que, por ahora, nos interesan las intenciones más que los resultados, por lo que el análisis de las ideas será apoyado por ejemplos señeros de la concreción en la obra poética, con el solo fin de ejemplificar la manera en que el molde lírico intentó contener al propósito ético. De tal suerte, más que un análisis puntual o estilístico de los poemas, procederemos a consignar las diversas voces y registros que, desde la consumación de la independencia hasta las primeras décadas del siglo XX, creyeron necesario hacer del poema obra colectiva en sentido político. El propósito general al que aspira esta revisión es señalar la pertinencia de este tipo de literatura (que podríamos llamar “didáctica”, “orientadora”, “historizante” o más ampliamente, social y/o comprometida) en las circunstancias descritas, además de abrir la reflexión hacia el fenómeno en la poesía mexicana posterior, a partir de la que ya podemos reputar como moderna.

### **1.1 *En busca de un ideal de nación.***

La idea directriz de la literatura mexicana del siglo XIX fue la de que era posible, mediante la palabra escrita, constituir una serie de rasgos y elementos formadores del carácter nacional, definir la identidad de la nación mediante el cultivo de las letras. Todos los estudiosos del periodo coinciden en apuntar que la historia y la crítica literaria del siglo XIX

no sólo se ocupará de registrar los nombres de los autores y los títulos de sus obras sino que prestará especial interés a la finalidad de la literatura, la que querrá que sea grata y comprometida. Lo primero para que, de esa manera, el lector no abandone su lectura; lo segundo para que ayude a edificar la nación y forme ciudadanos que sepan engrandecerla. La actitud puramente estética, que descarga a los textos de significación social, surgirá en los últimos veinticinco años del siglo con la escuela modernista.<sup>1</sup>

En la revisión de las historias de la literatura mexicana del siglo XIX (las de Emanuel Carballo, José Luis Martínez, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Luis Mario Schneider, Luis Miguel Aguilar, Carlos González Peña; la antología de José Emilio Pacheco sobre el periodo, el estudio introductorio de Luis G. Urbina a la *Antología del Centenario*, el de Ramón Martínez Ocaranza a *Poesía Insurgente*), se destaca como factor determinante en la conformación del proceso literario mexicano el engarce de éste con la historia patria, desde la independencia hasta la república

---

<sup>1</sup> Carballo, Emanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara / Xalli, 1991, p. 160.

restaurada; un paréntesis en tal idea durante el modernismo y un resurgimiento del tema con posterioridad a la Revolución Mexicana. En este sentido, creemos pertinente no sólo hacer el recuento histórico, sino filiarlo a una actitud, una manera de entender la literatura como un complejo entramado de estética, ética y compromiso.

En un texto reciente, Alberto Vital hace una propuesta de clasificación de las diversas funciones sociales de la literatura<sup>2</sup>, entre las que destacamos tres: uno, la función *didáctica*, que es “aquella en que la voluntad de cambio social con ayuda de la literatura se exhibe de la manera más clara: el actante que la promueve parte de la certidumbre de que el discurso literario puede incidir en la vida colectiva y contribuir a transformarla en cierta dirección”<sup>3</sup>; dos, la función *orientadora*, la cual “busca ser sistémica y sistemática, esto es, pertenecer a un sistema y formar un sistema; por lo tanto, es consciente de que desea guiar a los lectores por un rumbo de índole social”<sup>4</sup>; tres, la función *historiográfica e historizante*, en la que existe “la conciencia de que la historia es una forma de apropiación de poder simbólico, a través de la recuperación, la ordenación y la interpretación de hechos pretéritos”<sup>5</sup>. En estas tres funciones de la literatura, que por otra parte no son exclusivas, nos parece, se puede sintetizar el sentido que los autores aquí aludidos le otorgan a su producción: una literatura que, además de ser hecho artístico, contribuye a instruir, orientar y coadyuvar para la constitución de una identidad en una comunidad identificada históricamente; por tanto, desde este punto de vista la obra necesariamente se verá imbricada de lo político y lo social.

Hay que precisar que lo que aquí señalamos como funciones didáctica, orientadora e historiográfica e historizante no tiene connotación doctrinaria; antes bien, para que tales cometidos tengan cumplimiento deberá responder a la primera de todas las funciones del hecho literario: la estética. No obstante, y para dejar el panorama completo, también deben plantearse otras posibilidades de la obra literaria que casi podríamos reputar de antitéticas a las tres primeras, nueva triada que Vital denomina, respectivamente, “apropiadora de un segmento de la realidad, con el fin, entre otros, de incrementar el poder simbólico del autor o del grupo al que éste representa”, “lingüística” y “autorreferencial”. En este segundo grupo lo que se intenta destacar es, o la manipulación del discurso con la finalidad de obtener un fin particular y por lo tanto no social

---

<sup>2</sup> Vital, Alberto, *Conjeturas verosímiles*, México, UNAM, 2008. La propuesta a que hacemos referencia está contenida en particular en el capítulo 1, “Funciones sociales de la literatura”, pp. 15-50.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 26; esta función aparece, por ejemplo, en *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 29; esta función se puede observar, por ejemplo, en la poesía de Juan de Dios Peza.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 45; ejemplo de esta función puede observarse en los poemas que tienen como motivo el pasado prehispánico: “En el teocalli de Cholula” de José María Heredia y “La profecía de Guatimoc” de Ignacio Rodríguez Galván, entre otros.

(Vital ejemplifica con la lectura de Octavio Paz sobre Sor Juana), o bien la inmersión del escritor en su propio texto como expresión autotélica y por tanto que prescinde de la comunicación: caso, por ejemplo, del cuento “El grafógrafo” de Salvador Elizondo o de la poesía concreta brasileña. No está en nuestro ánimo emitir juicios valorativos sobre las diversas posturas ya reseñadas, sólo mostrar que existen ambas maneras de entender la literatura, y precisar que nuestro trabajo se preocupa por aquella que atiende de forma prioritaria a la relación con el entorno social, sin desconocer que existe la postura contraria, es decir, aquella que no se plantea al menos como prioritaria dicha relación.

Dejando de lado la función que la literatura tuvo, o aspiró a tener, durante la guerra de Independencia, la poesía mexicana a partir de 1824 se planteó la necesidad de ser a un tiempo didáctica y orientadora, intención explicitada ya por Andrés Quintana Roo en su discurso inaugural del instituto de Ciencias, Literatura y Artes pronunciado en 1826: “El elogio de las ciencias y el influjo que en unión de las letras y las artes han tenido siempre en la mejora de las costumbres y por consiguiente en el triunfo de la libertad de los pueblos...”<sup>6</sup> Este poeta, figura destacada tanto en el campo político como en el literario, fue el primero en cantar al México independiente en su famosa “Oda al dieciséis de septiembre de 1821”, y desde ese espacio simbólico de preeminencia postula dicha necesidad.

Ahora bien: la función social de la literatura no fue privativa de esos primeros años de vida independiente. Como bien apunta José Luis Martínez: “el siglo XIX tiene como principal tarea la maduración de la independencia intelectual y la realización de una expresión nacional y original. [...] La lucha por conquistar la expresión propia y autónoma era la única empresa que convenía a escritores que, como éstos, entendían a la literatura como una función al servicio de la patria.”<sup>7</sup> Es este mismo estudioso quien tipifica, en su periodización de la literatura mexicana del siglo XIX, un carácter común en las tres primeras épocas –de las cuatro por él identificadas–, el cual consiste, en esencia, en la búsqueda de una expresión propia, constructora de la idea de nación. Los periodos señalados y la tipificación de ellos son los siguientes:

1) 1810 a 1836: “en las dos primeras décadas de vida independiente se inicia tímidamente una nueva literatura en la que predominan los temas patrióticos, los primeros rasgos de color local y los planteamientos doctrinarios.”

---

<sup>6</sup> Citado por Mora, Pablo, “Poesía y cultura letrada: la restauración del buen gusto: 1826-1836”, en Viguera Ávila, Alejandra, (coord.), *Jornadas filológicas 2002. Memoria*, México, UNAM, 2004, p. 275.

<sup>7</sup> Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, México, CONACULTA, 1993, p. 15.

- 2) 1836 a 1867: “al impulso del romanticismo, se intenta una literatura que exprese el paisaje y las costumbres nacionales.”
- 3) 1867 a 1889: “bajo el signo del impulso nacionalista y la concordia que predica Ignacio Manuel Altamirano”
- 4) 1889 a 1910: “Mientras que los tres primeros cambios eran consecuencia de acontecimientos nacionales y respondían a necesidades políticas, sociales y culturales, este último es exclusivamente cultural.”<sup>8</sup>

Como se ve, en nuestra literatura decimonónica la intención nacionalista está presente, al menos, hasta 1889, cuando la aparición del Modernismo condujo a la reflexión sobre la literatura hacia otro horizonte. En este marco, es de resaltar la aportación de tres pensadores fundamentales: José María Lafragua, Francisco Zarco e Ignacio Manuel Altamirano, quienes se encargarán de esclarecer y proponer el carácter que la literatura mexicana debe poseer en función de las necesidades sociales, si bien cada uno desde su particular perspectiva. Aunque la producción poética de estos tres autores es magra, sus ideas influyeron de forma definitiva en la configuración de la producción lírica de corte nacionalista, de ahí su interés para este estudio.

Es de resaltar que en el trasfondo de la discusión por la literatura “social”, didáctica y orientadora, existe una idea proveniente de la preceptiva literaria que opone al influjo romántico en los escritores patrióticos una idea de “buen gusto”, entendido éste como la observancia de las normas prosódicas. Tal prurito por el cuidado de las formas –señalado acuciosamente por Pablo Mora<sup>9</sup>–, no es sino la traducción del conflicto entre liberales y conservadores expresado en los bandos literarios de neoclásicos y románticos. Esta polarización estética, si bien resulta esquemática<sup>10</sup>, da una idea clara del conflicto presente en el siglo comentado. Las repercusiones que esta disputa tiene en el tema aquí tratado quedan fuera de la órbita de las ideas que serán esbozadas en lo siguiente, pero es necesario tenerlo en el horizonte.

Antes de pasar a la revisión de los autores señalados, es necesario colocar en el panorama – como telón de fondo– la idea general que, sobre la patria, emana de la literatura. En este sentido, sirva la enumeración de los “caracteres básicos” de la identidad nacional construida en el espacio del discurso literario durante la época en estudio:

---

<sup>8</sup> Martínez, José Luis, “México en busca de su expresión”, en *op. cit.*, pp. 25-27.

<sup>9</sup> Mora, Pablo, “Poesía y cultura letrada: la restauración del buen gusto: 1826-1836”, *op. cit.*, pp. 275-293.

<sup>10</sup> Luis Miguel Aguilar, en su imprescindible estudio de la poesía mexicana decimonónica, *La democracia de los muertos*, ha puesto en entredicho de manera pertinente esta “simplificación maniquea” del conflicto político y el estético reduciéndolo al bando de los buenos (románticos, *ergo* liberales) y los malos (neoclásicos, *ergo* conservadores); formulación desprendida de la famosa frase de Víctor Hugo “el romanticismo es el liberalismo en literatura”. A manera de ejemplo, señala la obra de Anastasio María de Ochoa y Acuña y Francisco Manuel Sánchez de Tagle. El primero, miembro de la “Arcadia” de México, escribió poemas que pueden ser la primera épica de la independencia; en tanto que el segundo, autor canónico de la “poesía insurgente”, antes de sus famosas *Odas heroicas*, escribió poemas laudatorios a la corona española.

1. Su vínculo profundo con la gesta independentista de 1810, la cual fue considerada en ocasiones como la manifestación más alta de dicha identidad, y en otras como su fundamento original.
2. Su especificidad frente a lo extranjero, y muy especialmente frente a lo europeo y angloamericano [...].
3. Su determinación espacial, abarcadora de todo el territorio mexicano y, teóricamente, de cada una de las personas nacidas en el mismo, y
4. Su incidencia [...] en el progreso futuro del país y, por tanto, en la cabal ejecución del proyecto liberal encaminado a ello.”<sup>11</sup>

Veamos entonces, de manera particular, cómo estas ideas sirven de sustento último al discurso crítico sobre la literatura del siglo XIX.

a) *José María Lafragua: “Carácter y objeto de la literatura” (1844)*<sup>12</sup>

“La literatura [...] no es más que la expresión moral del pensamiento de la sociedad.”<sup>13</sup> Bajo esta consideración inicial, Lafragua pasa a hacer una revisión de las diversas épocas por las que la literatura ha transitado, siempre en vínculo directo con el momento histórico en que se produce: “la literatura no tiene carácter propio, sino que acomodándose al de la época que representa, se reviste con el ropaje [...] con que está revestida la sociedad, cuyo eco es”. El modelo de Lafragua, queda claro, es el “Prefacio a Cromwell” de Victor Hugo, texto con el que dialoga, si bien disiente por momentos de las ideas del francés. Y en demostración de la idea sustentada, al referirse al “clasicismo” redivivo no duda el poblano en señalar que los personajes de Lope de Vega y Calderón, como los de Racine y Corneille, adoptan las maneras propias de la sociedad en que vivieron, y afirma que “Ni podía ser de otra manera; porque el poeta no puede divorciarse enteramente del hombre; y las pasiones y las ideas, y los modales, y aun las palabras del segundo han de traslucirse cuando menos por entre los cantos del primero”<sup>14</sup>. La obra al servicio de la sociedad, pues.

Bajo el influjo de un Rousseau digerido a través de los románticos franceses, pero también ingleses y alemanes, Lafragua lamenta la situación de la época en que vive, desde la Revolución Francesa, su sociedad. La idea roussauniana de la primacía del sentimiento sobre la razón se revela

---

<sup>11</sup> Montero Sánchez, Susana, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, UNAM-PUEG/ Ccydel/ Plaza y Valdés, 2002, p. 35.

<sup>12</sup> En: Ruedas de la Serna, Jorge, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, pp. 69-77.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 72.



en la siguiente afirmación: “Se necesita sacudir violentamente la máquina social, para que sus resortes, enmohecidos por la helada indiferencia, vuelvan a ponerse en movimiento, y los seres inteligentes sean también a lo menos por un momento seres sensibles.”<sup>15</sup> De lo que se colige, además, el carácter moralizante u “orientador” que le hemos atribuido, como una de las funciones sociales, a la literatura.

Para Lafragua, el punto de quiebre con la visión hugiana de la Historia se da al aplicarla en la especificidad mexicana: refiere que “nuestra literatura hasta 1821, con muy honrosas excepciones, estuvo reducida a sermones y alegatos, versos de poco interés, descripciones de fiestas reales y honras fúnebres, y alguna letrilla erótica. Ni podía ser de otra manera, cuando la sociedad no tenía carácter propio.”<sup>16</sup> Esto nos remite al primero de los “caracteres básicos” señalados para la idea de identidad nacional: la independencia como fundamento originario, en este caso, de la literatura mexicana.

Este autor, como los demás aquí reseñados, se encargará entonces de colocar los imperativos, previo examen de las condiciones existentes, sobre los que a su juicio debe asentarse la literatura mexicana: “He aquí el más noble oficio de la literatura: allanar el camino a la verdad, encadenando a los hombres con la fuerza del sentimiento.”<sup>17</sup> Ahora bien, Lafragua no olvida el carácter estético de la literatura, y conmina al creador para conservar el fin artístico sin deslindarlo del social: “que sienta bien los afectos, forme bien las ideas, las embellezca, y separando el error de la verdad, presente la creación del pensamiento pura, majestuosa y ataviada con todas las galas de la elocución correcta y con todas las riquezas de la ciencia y el raciocinio. [...] Pero hombre de su siglo, debe sentir, pensar y hablar como su siglo”.<sup>18</sup> La función “orientadora” ya señalada se une a la función “didáctica” e “historizante”; a eso aspiran sus ideas, que buscan “separar el error de la verdad”, presentar las ideas, en la obra literaria “con todas las riquezas de la ciencia y el raciocinio”, además de ser el poeta, en su dicción, “hombre de su siglo”.

Lafragua, como se ve, está en camino a la construcción de un discurso teórico que asuma la necesidad artística emparejada con la necesidad social, y en esto le sigue a la par Francisco Zarco.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

b) *Francisco Zarco: “Discurso sobre el objeto de la literatura” (1851)*<sup>19</sup>

Al tomar posesión de la presidencia del Liceo Hidalgo, el autor tras el seudónimo de “Fortún” refiere una serie de consideraciones sobre “cuál debe ser el fin de la literatura”. Como se verá, Zarco aboga por el propósito educativo de ésta. Aunque las ocupaciones políticas de este escritor absorbieron la mayor parte de su tiempo y limitaron su producción literaria, no deja de ser importante observar cómo en Zarco, al igual que en las figuras señeras de su tiempo (pensemos en Prieto, en el “Nigromante” y en Altamirano sobre todo) el maridaje entre la función pública, la periodística y la literaria están todas al servicio de lo que consideran su fin supremo: la creación de una “cultura propiamente mexicana” en el amplio sentido del término<sup>20</sup>.

Zarco señala desde el inicio la facultad –la más alta– que le atribuye a la literatura: “miro en ellas un medio poderosísimo de civilización y de adelanto para el género humano, y de hacer triunfar los principios eternos e inmutables de la moral y la virtud.”<sup>21</sup> Es de subrayar la pregunta que como recurso retórico utiliza este autor para señalar la labor del literato según la opinión corriente: “¿Seguiremos viendo con desdén al que *hace versos*, juzgándolo incapaz de llenar sus deberes sociales, y hasta los que a todo hombre imponen la familia y el hogar doméstico?”<sup>22</sup> La crítica implícita al artista esteta, si por tal entendemos un espíritu “incapaz” frente a sus “deberes sociales” como en cierto momento se ha considerado, puede emparentarse con la discusión posterior sobre la idea del arte por el arte, el artista en su “torre de marfil” atacado por la sociedad burguesa que no le encuentra una utilidad “práctica”, es decir, monetaria.

Para ejemplificar las funciones sociales que hemos aquí atribuido a la literatura del siglo XIX, utilicemos sendas citas de Zarco. Hay que señalar, en este caso, la identificación que el autor hace de tales funciones con géneros literarios precisos, siguiendo en algo –aunque no tan de cerca como Lafragua– a Hugo. Así, a la función que llamamos “didáctica”, él la expresa mediante la figura del apólogo; la función que denominamos “orientadora” la expresa mediante la sátira; y a la función que damos como “historizante”, la llama “odas sin arte”, o simplemente *historia*.

---

<sup>19</sup> En: Zarco, Francisco, *Obras completas XVII. Literatura y variedades. Poesía. Crítica literaria*, México, Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, A. C., 1994, pp. 764-777.

<sup>20</sup> Ya José Zorrilla apuntaba en 1861 que “de las dos clases de ingenios que producen todas las revoluciones literarias, es decir: los hombres de fe y de independencia que hacen su profesión de las letras, y los de talento literario positivo, pero que aplicándole a la política, ganan honrosamente por él merecida consideración y acomodada posición social, México sólo ha producido los segundos”: Zorrilla, José, *México y los mexicanos*, México, Ediciones de Andrea, 1955, p. 67. Por supuesto, el lugar de “Fortún” en la historia mexicana confirma esta afirmación.

<sup>21</sup> Zarco, Francisco, *op. cit.*, p. 765.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Sobre la primera dice: “Enseñar sin pretensiones; corregir sin aire autoritativo; dar reglas de moral y de sabiduría sin erigirse en legislador, era el grande, el sublime fin del apólogo, y éste es sin duda en nuestros días, el objeto de las composiciones que de él se derivan.”<sup>23</sup> Tal como se ve, para Zarco la literatura debe servir para “transformar a la sociedad en cierta dirección”.

Sobre la segunda función señala: “Cuando se mira triunfante el vicio, hollada la virtud, una raza entera labrando su ruina y su infamia, [...] el acento del poeta es entonces la indignación y el desprecio, el sarcasmo sangriento y doloroso. [...] La sátira amarga y pesada [...] es, pues, propia de épocas de corrupción y de aniquilamiento, y precursora a menudo de grandes revoluciones, de los cambios que naturalmente se verifican en pueblos gastados, que expiran para dejar lugar a nuevas instituciones, a nuevas creencias, y a veces a distintas razas.”<sup>24</sup> En otras palabras, la sátira “guía a los lectores por un cierto rumbo de índole social”.

Finalmente, sobre la función “historizante”, afirma: “El recuerdo apacible de épocas de ventura; la veneración hacia el que hizo algo a favor del pueblo [...] son siempre el asunto de las primeras *poesías*, odas sin arte [...] La tradición de las hazañas de los valientes, se va alterando de generación en generación [...] Hay entonces semidioses a quienes erigir altares, y comienza la *historia* naciendo entre fábulas y superstición.”<sup>25</sup> Es decir, la literatura sirve para la “recuperación, la ordenación y la interpretación de hechos pretéritos”, en beneficio de la construcción de un patrimonio común de la colectividad.

Zarco está convencido de que la literatura tiene el más alto fin dentro de la sociedad, e incluso demuestra cómo es que puede contribuir a la transformación de ésta. Al reseñar un episodio ocurrido en Venecia, señala que el gobierno imperial de Austria ha confesado su temor por el carácter subversivo de la literatura contraria a ese régimen, y utiliza el ejemplo como acicate a los literatos: “¡Los déspotas del norte han confesado que os temen! ¡Poetas y escritores del mundo entero!, oíd la voz del Austria que tiembla a vuestro acento poderoso, y seguid, seguid con ardor y con entusiasmo esa lucha de la razón contra la fuerza brutal; [...] Vuestra misión es un verdadero apostolado; los pueblos que gimen esclavizados, de vosotros esperan que minéis el poder de sus bárbaros señores.”<sup>26</sup> Acaso demasiado optimista en su consideración, Zarco le atribuye un poder político y social específico a la literatura, y pugna por que éste sea asumido por los poetas. Al igual

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 776.

que con el tema del poeta “incapaz de llenar sus deberes sociales”, Zarco está anticipando una discusión propia de la poesía latinoamericana del siglo XX: el carácter emancipador de ésta y su contribución específica a la liberación de los pueblos. Este aserto de Zarco bien puede ilustrar el cuarto punto de los arriba apuntados sobre los “caracteres básicos” en la construcción de la identidad nacional: la incidencia de la literatura en el progreso futuro del país y, por tanto, en la cabal ejecución del proyecto liberal encaminado a ello, del cual “Fortún” fue partícipe, merced a su participación en el congreso que promulgó la Constitución de 1857.

En resumen, Zarco representa el punto más alto en el pensamiento liberal del siglo XIX, donde el proyecto político está apuntalado por el cultural, y la literatura sirve para los fines que dicta la sociedad. Es ese el sentido de su afirmación final en el texto aquí analizado: “El gran número de genios que cultivan las letras en los hemisferios, han comprendido perfectamente los grandes destinos a que los prepara la providencia; a *realizar los principios inmutables de la verdad y de la justicia.*”<sup>27</sup> Estos destinos, se entiende, en función de un proyecto de nación como el liberal defendido por Zarco.

c) *Ignacio Manuel Altamirano: “Carta a una poetisa” (1871)*<sup>28</sup>

Altamirano puede ser considerado la piedra angular del “nacionalismo literario”. El lugar común que lo designa como “presidente de la república de las letras mexicanas” –título otorgado por Manuel Gutiérrez Nájera al guerrerense al partir éste a España– tiene un doble sentido: por un lado, se alude a la influencia que tuvo, como teórico y crítico, en la construcción de una identidad particular para la literatura mexicana; por el otro, se hace referencia al papel que desempeñó como articulador de los esfuerzos literarios de diverso signo, cuyo órgano máximo de concordia fueron las páginas de *El Renacimiento*, periódico donde se unieron por igual liberales y conservadores. A diferencia del terreno político, donde la restauración de la República sólo fue posible gracias a la expulsión de los conservadores, Altamirano pudo conciliar ambas posturas en torno a un fin común: el desarrollo de la literatura mexicana. En definitiva, la acción y las ideas que este escritor impulsó siempre estuvieron encaminadas a hacer un cuerpo orgánico de autores y obras diversas;

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 777.

<sup>28</sup> En: Ruedas de la Serna, Jorge, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, op. cit., pp. 231-250.

como certeramente apunta Edith Negrín: “Altamirano trazó las coordenadas del canon de la literatura decimonónica mexicana.”<sup>29</sup>

En su artículo “Carta a una poetisa”, respuesta a una escritora no identificada que envió sus poemas a la consideración del Maestro, Altamirano aprovecha para expresar las ideas más importantes de lo que podríamos considerar su “poética nacionalista”. Es de señalar además que, a diferencia de Lafragua y Zarco, Altamirano puso en práctica estas ideas en una serie de obras, particularmente sus novelas romántico-costumbristas *Clemencia*, *El zarco* y *Navidad en las montañas*, verdaderas obras programáticas que no se entienden a cabalidad sin la consideración del proyecto literario que animaba los esfuerzos de su autor. El eje común de todos esos esfuerzos es la construcción de una identidad nacional, motivo de análisis del presente capítulo.

Lo primero que salta a la vista, en el orden de las ideas expuestas por Altamirano, es su búsqueda de una expresión laica, que es también una de las premisas máximas del liberalismo juarista. La revisión de los temas presentes en la obra de la remitente le permite referirse a este asunto en primer lugar, pero enseguida pasa a postular una de las ideas rectoras de su proyecto literario nacionalista: la necesidad de expresar, en la poesía, los “bellísimos cuadros de la naturaleza americana, capaces por sí solos de encantar a los amantes de *la verdadera poesía que es la poesía nacional*.”<sup>30</sup> El énfasis, como se ve, está en la necesidad apuntada por Altamirano de hacer una “poesía nacional”, que no es sólo poesía necesaria, importante o valiosa, sino “verdadera poesía”, en contraposición a la poesía falsa que, en el contexto, se puede inferir como la religiosa, la cual, llevando las inferencias al extremo, carece de tema nacional y por tanto debe desecharse.

Altamirano lleva sus ideas sobre la literatura nacional todavía más lejos. En consonancia con Lafragua, para el Maestro el pasado indígena carece de validez como motivo poético; pero de igual manera niega toda posibilidad a cualquier otro tema que no tenga por objeto cantar a las glorias de la patria, sean éstas personas, naturaleza o tipos mexicanos. Si hemos de indagar en Altamirano la ilustración de los “caracteres básicos” de la construcción de la identidad nacional reflejados en la literatura, como en Zarco ilustramos las funciones sociales de ésta, tal tipificación podría ser la siguiente:

El primero, vínculo con la gesta independentista como momento fundacional de la idea de patria, es claramente defendido por Altamirano, al pedir que se escriba sobre éste y no otro tema a

---

<sup>29</sup> Negrín, Edith, “Evocación de un escritor liberal”, en Altamirano, Ignacio Manuel, *Para leer la patria diamantina. Una antología general*, México, FCE/FLM/UNAM, 2006, p. 43.

<sup>30</sup> Altamirano, Ignacio Manuel, “Carta a una poetisa”, *op. cit.*, p. 234; las cursivas son mías.

la hora de hacer poesía heroica: “Busque usted y encontrará desde el año 10 hasta el 21, numerosos y variados tipos que reúnen al carácter caballeresco más elevado, la preciosa cualidad de ser mexicanos y padres de la patria.”<sup>31</sup> Aquí resalta la importancia que para el autor tiene ocuparse de temas nacionales como una manera de resaltar los valores específicos de la nación.

El segundo, la especificidad de lo nacional frente a lo extranjero, es llevado por Altamirano hacia una visión más latinoamericanista<sup>32</sup>: “En la América del Sur y aun en la del Norte, los poetas han tenido la feliz idea de crear una poesía nacional; y en sus poemas [...] han adoptado un estilo peculiar, imágenes propias, han tomado sus asuntos de los anales patrios. [...] deseo que con el brillante ejemplo de los poetas sudamericanos, se anime usted a buscar en nuestros recuerdos gloriosos el asunto de sus composiciones futuras.”<sup>33</sup> Altamirano inscribe la idea de identidad nacional, entonces, hacia una expresión que, en lenguaje y contenido, esté a la par de los autores americanos y no de los españoles o franceses.

El tercer punto, la determinación espacial (territorio y personas) de lo nacional, se trasluce en dos citas. Al hablar de los héroes patrios como tema de la poesía nacional, señala Altamirano que “rudos como son, parecerán más hermosos con su desnudez y su miseria santificadas por el patriotismo. [...] Además, si nuestros héroes tenían el cutis curtido por la intemperie, en cambio no eran borrachos ni leprosos como los héroes de las cruzadas.”<sup>34</sup> Y más adelante, sobre la inserción del territorio y la naturaleza nacional en particular, en la poesía: “aunque las composiciones de usted tengan mérito, lo tendrían mayor si [hubiese] descrito nuestros paisajes y creado un estilo eminentemente nacional. [Debería] copiar la naturaleza que se ostenta pomposa en derredor de usted brindándole tesoros no conocidos todavía.”<sup>35</sup>

Finalmente, el cuarto punto, la incidencia de la poesía en el progreso futuro del país, aunque queda implícitamente enunciado en lo hasta aquí expuesto, es dicho por Altamirano de una manera más contundente en otro texto, que pese a no ser el que estamos reseñando, citamos aquí por la claridad con que la idea en cuestión es expresada en él: “Excitamos [...] a la juventud mexicana

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>32</sup> Sobre el carácter particular de la poesía latinoamericana o hispanoamericana, señala Menéndez y Pelayo que éste se encuentra en “la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los electos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron [...] Por eso, lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva y en segundo lugar, la poesía política”. Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana*, citado en Martínez, José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 14.

<sup>33</sup> Altamirano, Ignacio Manuel, “Carta a una poetisa”, *op. cit.*, p. 239.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 244.

que tributa culto a la poesía para que [...] empuñe la robusta lira frigia, la lira de los dioses y de la patria, la lira de cuerdas de bronce que hace estremecer de entusiasmo y de orgullo el corazón de los pueblos, que los dispone para las luchas de la libertad, que los anima en la marcha de la civilización [...] para crear el carácter nacional, para ser la precursora del progreso, para alentar la vitalidad de la nación”<sup>36</sup>. En estas palabras, me parece, se resume la finalidad que Altamirano le atribuye a la literatura, la poesía en particular, en la construcción de una identidad nacional: la formación del imaginario colectivo de la sociedad mexicana a través de la exaltación de los héroes, el paisaje y aún los tipos sociales propios del país. La recompensa para el poeta enfrascado en tal labor es planteada por Altamirano casi en términos de juramento a la patria: “El numen de usted contemplará nuevos horizontes y la patria [...] la recompensará ampliamente”<sup>37</sup>. Creemos que, en las ideas de Altamirano, se concentran los diversos caracteres que hasta aquí hemos atribuido a la literatura nacional. Este autor “si bien no fue el primero en asentar las bases ideológicas de la literatura nacional, lo fue en cuanto consiguió conjugar el pensamiento con el ejercicio. Logró hacer de la teoría un cuerpo orgánico y en la práctica aportó su propia creación”.<sup>38</sup>

## 1.2 *La patria versificada.*

Las ideas hasta aquí reseñadas apuntan a una literatura que aspira a reflejar la patria, o la idea que la cultura letrada se va forjando de ella, en obras concretas. Desde la ya citada “Oda al 16 de septiembre” de Quintana Roo, el registro de autores y poemas es profuso en el tema. Una buena selección es la hecha por Martínez Ocaranza en *Poesía Insurgente*,<sup>39</sup> donde, además de un iluminador estudio sobre el tema de la poesía mexicana como reflejo del acontecer social, antologa los poemas de Sánchez de Tagle, Francisco Ortega y el propio Quintana Roo, además de incluir un poema de Ramón Roca que, no obstante ser condenatorio de los insurgentes, cabe en el mismo registro lírico. No discutiremos por ahora los reparos que la crítica pueda hacer sobre los poemas de estos autores, en el sentido de ser más un documento histórico que una obra literaria; sin embargo, es necesario realizar una revisión pertinente, a luz de su especificidad y no en función de valores adjudicados a posteriori a la poesía. Al respecto, señala Luis Miguel Aguilar:

---

<sup>36</sup> “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870”, en Altamirano, Ignacio Manuel, *Para leer la patria diamantina. Una antología general*, México, FCE/FLM/UNAM, 2006, p. 319.

<sup>37</sup> “Carta a una poetisa”, op. cit., p. 239.

<sup>38</sup> Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad*, México, FCE, 1975, p. 80.

<sup>39</sup> Martínez Ocaranza, Ramón, *Poesía Insurgente*, México, 1970.

A esta poesía le hemos hecho decir lo que nos interesa y *lo que nos interesa* de ella es en realidad muy poco y previsible. O mejor: al hacerla tan coincidente con la idea de lo que esa poesía debe ser, los poemas acaban por aburrir en todas sus instancias; en cambio, al permitir que diga lo que le interesó a ella es probable que se oponga a nuestras previsiones y admita un interés nuevo o por lo menos similar al que tuvo cuando fue escrita. Se vuelve más plana porque la leemos planamente, es decir, omitiendo los baches y las irregularidades del camino.<sup>40</sup>

las ideas aquí aludidas pueden ser bien ejemplificadas en dos poemas fundacionales de la literatura mexicana: “En el Teocalli de Cholula” de José María Heredia y “Profecía de Guatimoc” de Ignacio Rodríguez Galván. “En el Teocalli de Cholula” constituye la primera expresión poética del pasado indígena que, negado por tres siglos de Colonia, reaparece y es visto en toda su majestuosidad. Pero no sólo eso: Heredia se encarga de presentar la visión romántica de un paisaje y una naturaleza en consonancia con las emociones del poeta, al mismo tiempo que realiza una reflexión sobre el sentido de ese pasado en el marco de la Historia.

Una buena manera de sintetizar el sentido del poema de Heredia es el juicio de Leonardo Padura: “Su reflexión histórica, su alegato contra la superstición y la tiranía, su desprecio por los horrores que puede cometer el poder, además de la notable capacidad de integrar la naturaleza a los estados anímicos y a la necesidad expresiva del poeta, ya advierten claramente la estatura lírica, de abierta filiación romántica, de José María Heredia.”<sup>41</sup> Lo que más importa, para las ideas aquí expuestas, es que Heredia permite la interpretación del pasado en términos de una función “orientadora”, es decir, como una manera de censurar y proyectar una conciencia social; tal el sentido de los últimos versos:

A nuestros nietos últimos, empero,  
sé lección saludable; y hoy al hombre  
que ciego en su saber fútil y vano  
al cielo, cual Titán, truena orgulloso,  
sé ejemplo ignominioso  
de la demencia y del furor humano.

Este poema permite entonces atisbar en la idea naciente de una nación que glorifica su pasado indígena, pero no para proclamarlo su “edad de oro”, sino para marcar las diferencias particulares que hacen de la patria en construcción una nación nueva, no prehispánica pero tampoco española.

---

<sup>40</sup> Aguilar, Luis Miguel, *La democracia de los muertos*, México, Cal y Arena, 1988, p. 16.

<sup>41</sup> Citado por Elizalde, Rosa Miriam, “En el Teocalli de Cholula”, *Juventud Rebelde*, 31 de julio del 2007; consultado en su versión electrónica: <http://www.juventudrebelde.cu/opinion/2007-07-31/en-el-teocalli-de-cholula/>



Por su parte, Ignacio Rodríguez Galván es quizá el único poeta mexicano comparable a Heredia; Su “Profecía de Guatimoc” comparte el tono, y el tema en alguna medida, del poema del cubano. La división del poema es en tres secciones, donde la tercera es la más larga y en ella se desarrolla el núcleo temático del poema: la recuperación de la memoria histórica. Según el juicio crítico de Gerardo Bobadilla, este poema “es una obra paradigmática dentro de la tradición poética mexicana del siglo XIX, primero, porque señala la transgresión consciente y trascendente del canon neoclásico imperante hasta entonces, al romper con sus modelos formales y referenciales; y segundo, y derivado de esto, porque el poema es indicador de la maduración del proceso de mexicanización de la literatura que emprendió la Academia de Letrán a partir de 1836, el mismo proceso que debe entenderse no sólo como el tratamiento de temas nacionales, sino como la búsqueda de una expresión discursiva propia.”<sup>42</sup>

La importancia del poema de Rodríguez Galván para el tema aquí estudiado estriba en que es la visión mestiza, ya no criolla, de un pasado indígena que debe ser reconocido, aunque en términos sólo históricos, no actualistas (función “historizante” de la literatura): “la imagen del indio que se difunde habla más de los liberales que de los indios, es mucho más liberal que prehispánica [...] se establece una legalidad histórica en la propiedad de la nación que pudo invocarse contra los conservadores que buscaban un espacio político más exclusivo”.<sup>43</sup> En otras palabras, este poema responde a los intereses de la construcción de una identidad nacional con sesgo liberal. Este poema bien puede condensar las ideas ya expuestas sobre lo que Lafragua, Zarco y Altamirano, cada cual desde su perspectiva, entendían por poesía –y literatura– nacional. Comparte la función “orientadora” e “historizante” a que hemos hecho referencia, lo mismo que ilustra los puntos (todos) señalados como “caracteres básicos” de la identidad nacional construida por los literatos liberales de la época. El poema de Rodríguez Galván sirve, además, como una suerte de reflexión histórica que lo mismo hace referencia a la Conquista que a la colonia, a la guerra de Independencia que a las luchas intestinas por el poder político en los primeros años de vida independiente. Incluso, en su especificidad temporal, se le ha visto como una crítica al actuar de Santa Anna en el poder. Poema social, patriótico, por donde se le vea.

En el continuo histórico, después de Heredia y Rodríguez Galván es obligado detenerse en Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Francisco González Bocanegra, Ignacio Manuel Altamirano,

---

<sup>42</sup> Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, “‘La profecía de Guatimoc’, de Ignacio Rodríguez Galván, o la legitimización poética del nacionalismo criollo”, *Decimonónica*, Vol. 4, No. 1, Invierno 2007, p. 4.

<sup>43</sup> Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Editorial Katún, 1983, p. 19.

Vicente Riva Palacio, Juan Valle: todos estos nombres emanados de la Academia de Letrán nos remiten a la constante de la segunda mitad del siglo XIX: poetas-funcionarios, pléyade intelectual que, de la Reforma a la República restaurada, más ocupados estuvieron en las batallas cívicas, tribunalicias o francamente militares como para dedicar su tiempo a escribir la obra cumbre de la poesía mexicana. La mayor parte de sus poemas están escritos en la circunstancia del hecho, en la contingencia política, más que en el marco de un proyecto poético que dé cuenta de su estética. Sólo Prieto, en su *Romancero Nacional* y en *Musa callejera*, pudo documentar una intención lírica de mayor alcance, en consonancia con las ideas que estos escritores tuvieron sobre la misión del escritor. Prueba de ello es el prólogo de Altamirano al *Romancero Nacional*, donde solicita que, además del registro de los hechos históricos, el texto poético reproduzca el lenguaje nacional, tarea bien realizada por Prieto en *Musa Callejera*. Claro está que estos dos libros sólo fueron posibles con posterioridad al fin de las mayores escaramuzas políticas: escritos en 1883 y 1885, ambos textos son el mayor logro poético de esta generación intelectual. Tempranamente lo advirtió el español José Zorrilla: “Prieto merece ser considerado como el primer poeta mexicano: porque [...] es el poeta de más inspiraciones nacionales, y el que canta la hermosura, la gloria y las costumbres de su patria con más entusiasmo y más verdad.”<sup>44</sup>

El resto de los poetas de esta generación son autores de obras memorables más por la circunstancia que por el logro poético: el *Himno Nacional* de González Bocanegra, *La guerra civil* de Valle, *Después de los asesinatos de Tacubaya* de Ramírez, *Adiós Mamá Carlota* y *Al viento* de Riva Palacio; todos estos poemas registran hechos históricos: es decir, son poemas que traslucen el compromiso poético de sus autores, tal como lo harán las novelas de Altamirano. Esta actitud, que es indisoluble de la personalidad intelectual de los escritores mexicanos liberales, aparecerá en la segunda generación romántica, por ejemplo en la poesía cívica de Juan de Dios Peza (“Fusiles y muñecas”, “En las ruinas de Mitla”), en los poemas de tema social de Laura Méndez de Cuenca (“Cuarto Menguante”, “El esclavo”) e incluso en el primer Díaz Mirón, más conocido por su obra poética recopilada en *Lascas*, donde se hace evidente el genio lírico del veracruzano: poesía amante de la forma, de las imágenes y la musicalidad del verso, donde las ideas pasan a segundo plano. No obstante, el veracruzano dejó un testimonio fehaciente de que, al menos en su primera etapa, el compromiso social de su obra era una necesidad:

---

<sup>44</sup> Zorrilla, José, *México y los mexicanos*, op. cit., p. 139.

*La musa que se mira en la fuente de Castalia y que se ama a sí misma, como Narciso, será muy gallarda, muy tierna, pero no me agrada, y ello es culpa de mi organización. Esa Musa no es mi Musa: mi musa es el siglo, es el pueblo, es la patria. Más aún: es la humanidad con sus virtudes y sus vicios, con sus regocijos y sus dolores, con sus energías y sus flaquezas, con sus heroísmos sus crímenes, con sus ideales y con sus pasiones, con sus pies de monstruo, sus alas de ángel. [La gran poesía] es el reflejo, la síntesis de una época, la soberana y palpitante expresión de las esperanzas y de los recuerdos, de las creencias y de los ensueños, de los odios y de los amores, de las tendencias y de las preocupaciones, de las glorias y de las miserias de un pueblo, de una raza, de una generación, –del hombre en un momento histórico–.*<sup>45</sup>

Este registro lírico de Díaz Mirón, cuyo mejor ejemplo acaso sea el poema “A Hidalgo”, ha socavado con posterioridad el ímpetu patriótico, justiciero si se quiere, en aras de glorificar sólo su artificio. Sin embargo, la obra temprana Díaz Mirón debe ser considerada como una estación del todo, no como mero “pecado de juventud”, según sugiere Alfonso Reyes<sup>46</sup>. La época en que aparece, sin duda, requería este tono lírico en el fervoroso autor de Lascas, un momento de nuestra literatura donde “La neutralidad era algo más que una cobardía: era una traición a la patria.”<sup>47</sup>

### **1.3 Paréntesis modernista.**

Con la llegada al poder de Porfirio Díaz, la anhelada paz social parece llegar. En el terreno literario, la conciliación de intereses que alentó Altamirano en las páginas de *El Renacimiento* fue la entrada también a un nuevo periodo de nuestra literatura: el Modernismo. el discurso de Manuel Gutiérrez Nájera en ocasión de la partida de El Maestro hacia España fue el hecho que marcó un nuevo derrotero en la concepción del *deber ser* del poeta. Gutiérrez Nájera, al diferenciar la “literatura propia” de la “literatura nacional”, dio inicio a la corriente de pensamiento que al comenzar este capítulo llamé “universalista”. Al propugnar su concepto de “cruzamiento en la literatura”<sup>48</sup>, el Duque Job establece la necesidad de evitar todo localismo pintoresco en aras de empatar la tradición literaria “propia” con la universal. Así, las ideas establecidas durante todo el siglo XIX

---

<sup>45</sup> Díaz Mirón, Salvador, “Mis versos *A Byron* y un juicio crítico de Brummel”, en Puga y Acal, Manuel, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, México, UNAM, 1999, pp. 16-17.

<sup>46</sup> “En el tránsito de su primera a su segunda manera –advierte Alfonso Reyes– cruza un camino que va desde el romanticismo oratorio y estentóreo hasta una poesía a la vez esotérica y horaciana [...] En su primera época puso de moda los gritos de combate que hicieron estragos por todas las literaturas americanas, las antítesis fáciles y la retórica efectista; y en su última época se erigió en maestro de dificultades técnicas airosamente resueltas, sin quedar nunca satisfecho y reconociéndose inferior a su ideal, pero superior a lo demás. [...] Algunos quieren todavía ver en él aquella falsa figura de su juventud: el azote de los tiranos, el paladín de libertades. No hay tal: su tirano era un mero lugar retórico, y el único tirano con quien de veras se enfrentó fue el lenguaje estético.” Citado por Emanuel Carballo en *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>47</sup> Carballo, Emanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, op. cit., p. 165.

<sup>48</sup> Gutiérrez Nájera, Manuel, “El cruzamiento en literatura”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, México, UNAM, 2002, pp. 91-99.

que hemos señalado, parecen quedar arrumbadas a favor de una nueva concepción estética de la literatura.

Es claro que sólo la aparente paz porfirista permitía este cambio de óptica. A fines del porfiriato, el panorama de la poesía mexicana modernista estaba consolidado y contaba con poetas muy relevantes en nuestra tradición literaria; autores como Amado Nervo, Manuel José Othón, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez publicaban obras que eran consumidas por la sociedad cultural existente, por supuesto, afrancesada. El éxito de este tipo de poesía se explica en relación con su espíritu pretendidamente universal, pero que, en última instancia, y ya para esta época, se percibía en un tono evasivista, donde los jardines poblados por cisnes y toda la utilería modernista iban acordes con el *art nouveau* que dictaba “el buen gusto” y las maneras decorativas de una sociedad que construía su *París chiquito*. Como apunta Carballo, “el modernismo ya no entiende el quehacer literario como un acto de servicio sino como un acto autónomo, autosuficiente en sí mismo, consagrado única y exclusivamente a descubrir y comunicar valores estéticos.”<sup>49</sup>

Para la sociedad literaria de la época, el estado de cosas les era benéfico: recibían todos los beneficios del sistema a cambio de otorgarle solaz y esparcimiento a sus integrantes. En este panorama, es claro que los artistas eran miembros orgánicos de una élite que cantaba las glorias del porfirismo. “La sociedad porfiriana se preparaba en 1910 para festejar su incólume participación en el Centenario y no para una revolución armada.”<sup>50</sup> La piedra de toque del campo literario porfirista era la *Antología del centenario*, preparada al alimón por Pedro Henríquez Ureña, Justo Sierra y Nicolás Rangel; desde luego, la convulsión social trastocó el programa oficial, por lo que esta obra se convirtió más bien en la clausura de una época.

La literatura pre-revolucionaria estuvo impregnada entonces por un ánimo triunfalista, donde la sensación de “modernidad” estuvo basada en la identificación de la cultura con el “alto espíritu” cultural, reflejado en la ornamentación de las obras producidas entonces. Entre las características señaladas por Carlos Monsiváis para este periodo, destaco una que refleja claramente la actitud de estos escritores: “el cinismo concebido como la fina y sonriente captación de una realidad atroz o maloliente / fatalismo ante la descomposición social.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Carballo, Emanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, op. cit., p. 26.

<sup>50</sup> Palou, Pedro Ángel, *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*, México, BUAP/FONCA, 2001, p. 22.

<sup>51</sup> Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Cosío Villegas, Daniel, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1981, p. 1390.

No obstante, me interesa subrayar un hecho: el tipo de poesía que aquí abordamos, aquella que se asume configuradora de un imaginario social, de una idea de nación, reaparece hacia el final del Modernismo, punto de quiebre entre la manera previa de concebir la obra literaria, socializante si se quiere, y la nueva sensibilidad propugnada, en primera instancia, por Manuel Gutiérrez Nájera. El hecho de que el tono patriótico, si bien transfigurado en otra cosa, aparezca hacia el final del Modernismo en Rafael López y Ramón López Velarde (“La bestia de oro” y *La suave patria*, respectivamente) es una muestra de que la tradición poética mexicana del compromiso social es una constante indiscutible. Con la Revolución Mexicana en el horizonte, estos dos autores “posmodernistas”, por filiarlos en algún periodo literario, recobran los valores nacionales como tema de su poesía, añadiendo el ingrediente, siempre insoslayable, de la renovación que hacen tanto en la forma poética como en el lenguaje lírico. El impulso nacionalista ya se ve, no se fue del todo.

Es de particular importancia el poema de López Velarde por lo que significa como clausura e inicio de otra época. Al finalizar la revolución, el tema soslayado por los modernistas se reavivará con toda virulencia, y *La suave patria*, como bien lo vio Francisco Monterde, compendia el momento histórico en que aparece:

El momento en que cuajó el poema –proximidad de dos centenarios: el de la caída de Tenochtitlán, con la prisión de Cuauhtémoc (1521) y el de la consumación de la Independencia (1821); año de 1921: revisión y revelación; mexicanidad en crisis– aclara sus características. El nacionalismo, avivado, llevaba a la exploración de temas locales, para echar los cimientos artísticos de lo propio –no por simple reacción nacionalista, como acontece en el post-romanticismo hispano.<sup>52</sup>

En tanto que la poesía de Rafael López “poesía continúa, al mismo tiempo, nuestras cortas tradiciones de poesía cívica y de asunto histórico, así como aquella línea poética para la que existe el mundo exterior”,<sup>53</sup> la contraparte también se hace posible en esta época: podríamos hablar de una poesía “antisocial” en Tablada (“Madero Chantecler”) o en Luis G. Urbina (“El bosque sagrado”). La “íntima tristeza reaccionaria” de López Velarde será el ánimo espiritual en que se mueven la mayoría de los poetas mexicanos vivos entonces. Durante la gesta revolucionaria, ya se sabe, la mayor parte de ellos fueron anti-maderistas y en muchos casos colaboradores de los gobiernos contrarrevolucionarios, particularmente con Victoriano Huerta. Será necesario una nueva

---

<sup>52</sup> Monterde, Francisco, *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, México, UNAM/Universidad de Colima, 1987, p. 130.

<sup>53</sup> Martínez, José Luis, “Panorama de la literatura contemporánea (1919-1949)”, en *Literatura mexicana siglo XX 1949-1949*, México, Conaculta, 1990.

paz aparente para retomar las discusiones en torno al deber ser del poeta, y esto sólo ocurrirá a la llegada al gobierno de Álvaro Obregón.

#### **1.4 *La gesta revolucionaria.***

Como bien apunta José Luis Martínez, “así como la época del Modernismo se sustentó en el hecho político y social del gobierno de Porfirio Díaz, el periodo contemporáneo de nuestra literatura nace y se apoya en la realidad de otro acontecimiento histórico, la Revolución mexicana.” Después de 1920, podemos hablar de una nueva literatura cuyo sino posrevolucionario fue marcado por el ya comentado poema de López Velarde *La suave Patria*. En los veintes y treintas, la postura estética de la obra literaria como compromiso social y político fue confrontada con nuevas visiones sobre el tema: de un lado, los novelistas de la revolución y la llamada corriente de literatura de contenido social propugnaban por obras que fueran el fiel reflejo de las transformaciones sociales; estas corrientes han sido ideológicamente identificadas con el socialismo; de otro lado, el grupo de Contemporáneos defendió la idea de una literatura como labor exclusivamente estética, al margen de temas o asuntos locales; un tercer polo lo constituyó el grupo estridentista, cuyo intento de empatar la intencionalidad social con las expresiones literarias vanguardistas apostaba por una conciliación de ambos polos. En el fondo, el problema será el mismo: *el deber ser* del escritor.

##### a) *La unión de los extremos*

En 1920 se publica la anónima *Antología de poetas modernos de México* que, junto a los nombres consagrados de Nervo, Díaz Mirón y González Martínez, incluye ya a poetas de nuevo cuño, que representan el extremo de una estética en ciernes que atenta contra las musas modernistas de los primeros. Nombres como los de José Juan Tablada –que iniciaba su etapa experimental disímbola de su primera época–, Julio Torri, Rafael López y Ramón López Velarde aparecen junto a los del recién fundado Nuevo Ateneo de la Juventud: Carlos Pellicer, José Gorostiza Alcalá, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet. El punto en común, desde la perspectiva del antologador, es el criterio de lo “moderno como un criterio de valor estético.”<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Palou, Pedro Ángel, *op. cit.*, p. 39.

Cuando miramos la nómina antologada, podemos apreciar que nos encontramos ya frente a un problema estético concreto, a saber, la necesidad de definir al arte literario desde alguna perspectiva diferente a las consideradas hasta antes de este momento. Frente a la concepción decimonónica del arte como didáctica y/o moral, se introduce la idea de lo estético sobre lo social. Es así que un poeta como López Velarde, con su tono entre nacionalista y refinado, o Tablada en su tránsito del Modernismo a la Vanguardia, fungen como bisagras del cambio de paradigma. Para 1919, año de fundación del Nuevo Ateneo, los grupos culturales se han reacomodado, y González Martínez viene a ser el mentor literario de estos jóvenes, merced a la pertenencia a dicho grupo de su hijo, Enrique González Rojo. El primer subgrupo de nuestros futuros Contemporáneos, alumnos destacados de la generación anterior, se enrola en el nuevo modelo educativo que emana de la revolución, sea como maestros o funcionarios, pero sin descuidar su desarrollo literario.

#### b) *La revuelta literaria*

El 31 de diciembre de 1921, Manuel Maples Arce tapiza las paredes del centro histórico de la ciudad con su *Actual No.1 Comprimido Estridentista*, donde proclama los postulados teóricos del Estridentismo, dando lugar con ello al primer gran sacudimiento en la historia de la literatura mexicana. Un integrante del movimiento, Germán List Arzubide, lo describe así: “Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (Actual número 1) y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto.”<sup>55</sup> En consonancia con los movimientos literarios de Vanguardia que emergían en Europa y América, Maples Arce comandó el intento más radical de renovación de la literatura mexicana que haya existido. Muy pronto, además de List Arzubide, se les unieron otros poetas: Kyn Tanilla (Luis Quintanilla), Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán y Arqueles Vela.

En su surgimiento, el Estridentismo tenía un rival señalado que Maples Arce no rehuyó señalar: los “lame-cazuelas literarios”, aquellos discípulos de González Martínez, famosos por los festines culinarios que organizaban con su mentor. Frente al conservadurismo que implicaba el autor de “Tuércele el cuello al cisne”, los estridentistas se asumieron como la vanguardia –en el

---

<sup>55</sup> List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986, pp. 16-17.

doble sentido del término— de la literatura de la época. Por ello, el líder del movimiento sentenció: “[no había] más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.”<sup>56</sup>

Este grito de saludable rebeldía removi6 de nueva cuenta las aguas que apenas tomaban un cauce sosegado, para no volver a tranquilizarse en mucho tiempo. La actitud de confrontaci6n choc6 muy pronto con el 6nimo conciliatorio de Torres Bodet y sus nuevos compa6eros, Particularmente Xavier Villaurrutia, y la disputa se generaliz6 en los a6os siguientes entre los diversos grupos.

Las diversas posturas est6ticas que animaban a cada sector se vieron por primera vez en disputa hacia 1925, con la m6tica pol6mica sobre el *afeminamiento* de la literatura, donde adem6s de lo est6tico se vio implicado el contexto social, puesto que a la reflexi6n sobre lo literario se a6adi6 la necesidad de responder al momento pol6tico-social concreto. En efecto, dicha pol6mica tuvo como epicentro el papel del escritor en el contexto hist6rico que le toc6 vivir, dado que se indagaba por el papel que la Revoluci6n Mexicana deb6a ocupar en la literatura, y viceversa.

### c) *La pugna literaria: nacionalistas vs. renovadores*

Se6ala Luis Mario Schneider que en la pol6mica de 1925, “como todas las grandes pol6micas, el inicio fue pr6cticamente de una tenue inocencia.”<sup>57</sup> Y es que la primera piedra lanzada corri6 a cargo de un art6culo firmando por Jos6 Corral Rig6n, nombre utilizado por tres integrantes de la redacci6n de *El Universal Ilustrado*: su director Carlos Noriega Hope, el estridentista Arqueles Vela y el reportero Febronio Ortega. El 20 de noviembre de 1924 aparece “La influencia de la Revoluci6n en nuestra literatura”, punta de lanza que presenta algunos postulados afines con el Estridentismo. En este art6culo se plantea que los artistas revolucionarios “no son los que estuvieron en la Revoluci6n”, y abraza la causa de la renovaci6n est6tica como consecuencia l6gica del proceso social: “La Revoluci6n tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano azuela, cuando escriba la novela de la revoluci6n.”<sup>58</sup> Esta primera consideraci6n del movimiento revolucionario en el marco del arte mexicano no carece de importancia, puesto que lanza la puya que m6s nos importa: el asumir que puede haber un “poeta de

---

<sup>56</sup> Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, M6xico, CONACULTA, 1997, p. 41.

<sup>57</sup> Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en pol6mica*, op. cit. 160. Sigo esta obra para este apartado, particularmente el cap6tulo V, “El vanguardismo”; adem6s de D6az Arciniega, V6ctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, M6xico, FCE, 1989.

<sup>58</sup> citado en Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad*, op. cit., p. 161.



la revolución”. Nuevamente, por ahora nos importa más el gesto que la obra, pero un texto como *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos* refleja sin sombra de duda la intención de Maples Arce por cantar una realidad concreta, intención que parecía difuminada en el lapso histórico previo. Dada la intención polemista, y por anticiparse en el tiempo este artículo, no pudo consignar las obras de List Arzubide y Carlos Gutiérrez Cruz, cuyos títulos *Plebe. Poemas de rebeldía* (1925) y *Sangre roja* (1926), también podrían hacerlos candidatos a ser nombrados los “poetas de la revolución”.

Pero el verdadero cuestionamiento sobre el papel de la Revolución en nuestra literatura es lanzado por Julio Jiménez Rueda en el diario *El Universal*. Bajo el título que da nombre a esta polémica, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, expone una serie de ideas donde, *grosso modo*, se lamenta de la falta de obras que reflejen la tragedia vivida por el pueblo mexicano, y reprocha: “por qué los escritores se empeñan en mantenerse aislados en una torre de marfil, por qué no crean obras de combate [...] que trasluzcan la conmoción, el espíritu trágico y colorístico del pueblo mexicano”.<sup>59</sup> Y en la cumbre de su lamentación, señala que “hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado [...] ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador.”<sup>60</sup>

Francisco Monterde sale al paso de las críticas de Jiménez Rueda y, con la afirmación “Existe una literatura mexicana viril”, le responde en las mismas páginas. Monterde, más joven que Rueda, se siente obligado a acotar los dichos de éste, y le señala que no es la falta de escritores, sino la carencia de críticos para las obras y editoriales dónde publicarlas lo que no permite reconocer esa literatura exigida por Rueda. Como ejemplo, señala a Mariano Azuela con su obra *Los de abajo*, quien no es conocido justo por esas causas, pero que es “el novelista mexicano de la revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda en la primera parte de su artículo.”<sup>61</sup> Termina Monterde con el señalamiento de que el hombre de letras no es necesariamente un hombre “gallardo, altivo, hosco”, sino más bien un hombre débil debido a su poca actividad física. Ante la respuesta puntual de Monterde, Victoriano Salado Álvarez publica en *Excelsior* “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, donde refuta al joven crítico sus ideas, para sentenciar que “no hay literatura nueva y la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura”<sup>62</sup>, pero declara no

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*, pp. 162-163.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p 167.

conocer a Azuela. Monterde le responde más con ánimo de aclarar que de polemizar, y Jiménez Rueda sigue aportando elementos al debate, ambos en artículos subsiguientes.

En este punto de la discusión, se observa que de la primera postura, radical y filial al movimiento vanguardista, se siguen al menos dos más, al margen del descubrimiento de una obra desconocida y que muy pronto será publicada por *El Universal Ilustrado* en entregas semanales, de donde despegará para tomar la importancia que hoy día tiene *Los de abajo*. La postura de Jiménez Rueda sobre un arte que refleje necesariamente los hechos revolucionarios contrasta con la afirmación de Monterde de que sí existe esa literatura. Por supuesto, mientras el primero piensa en una suerte de “realismo social”, el otro argumenta en favor de obras revolucionarias en el contexto literario, desde un punto de vista estético. El tercer planteamiento en discordia, el vanguardista, puede ser visto como el intenta por reformular ambos en obras concretas:

A través de la encuesta “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, es de nuevo *El Universal Ilustrado* quien abona a favor de la toma de partido. Participan escritores de todos los signos, pero las posturas se pueden dividir entre los que apoyan la causa de Jiménez Rueda (Gamboa, Vasconcelos, Salado Álvarez) y los que están con Monterde (Novo, Salatiel Rosales, González Martínez, Rafael Calleja, Agustín Basave, Luis Quintanilla), con la excepción de Azuela, más próximo a la tercera postura en discordia, la vanguardista. A partir de la toma de partido de cada autor podemos ver que “el foco de la discusión no intenta precisar el significado de la literatura, sino, primero, encauzar una sensibilidad y expresión artísticas y, segundo, hacer una revaloración crítica del momento.”<sup>63</sup>

Esta polémica, como ya fue anotado, enfrentó diferentes visiones acerca de lo que la literatura debía ser en el contexto posrevolucionario: por un lado existía la convicción, señalada en el artículo de José Corral Rigán, de que a la convulsión armada necesariamente correspondía la revolución literaria como consecuencia ineludible para precisar el significado estético del cambio operado en las estructuras sociales y políticas del país, lo cual apuntaba esencialmente a la propuesta estridentista; por otro, se buscaba hacer de la Revolución un tema que a todas luces era imprescindible para la tradición literaria nacional (por supuesto, sin tener que ceder a “las tendencias extranjerizantes y/o anti-literarias”), tal era el objetivo de los miembros de la Academia, representados de manera destacada por Jiménez Rueda, quien dio nombre a la polémica. La manera de conseguir lo primero era voltear al mundo y aclimatar las tendencias en boga a la literatura

---

<sup>63</sup> Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 96.

mexicana, en un gesto de “saludable rebeldía”, como lo califica Schneider. Para lo segundo, se requería seguir el ejemplo de los rusos, Tolstoi particularmente, mediante la adaptación del “realismo social” que ya para entonces se practicaba en aquel país.

En el otro campo de batalla, el que se presentaba en apariencia ajeno a estos dos extremos, encontramos un desprecio tanto por la “excentricidad” como por el “nacionalismo ramplón”, pero sin dejar de reconocer la necesidad de reflejar el cambio estético que forzosamente requería nuestra tradición literaria, o al menos eso parece colegirse de los argumentos entresacados de las participaciones de los futuros Contemporáneos en esta polémica, y todo apunta a que en algún sentido Monterde presentó parte de tal ideario en sus artículos.

Es necesario advertir también que la discusión no se ciñe sólo al aspecto literario, pues hay en él entreverados intereses que van más allá de lo estético; en el fondo, se trata de un enfrentamiento que busca delimitar esferas de influencia en la sociedad intelectual y cultural de la época, todo ello en el marco de las consecuencias ineludibles que trajo consigo la revuelta armada. Como bien apunta Díaz Arciniega:

Es evidente que la polémica no es de índole rigurosamente estética literaria. El calificativo de “afeminamiento” devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos; [...] la demanda de hacer una literatura “viril” y “mexicana” entraña la necesidad de crear una obra acorde con las circunstancias sociales, políticas e históricas.<sup>64</sup>

Como sea, es necesario precisar las ideas que este debate trajo consigo, mediante una síntesis de los diversos aspectos propuestos en él, como punto de partida para entender más claramente lo que se buscaba a través de este enfrentamiento. Mediante el resumen de argumentos de cada una de las posturas es posible mirar con mayor detalle los aspectos estéticos implicados en la polémica, sin dejar de mencionar la carga política y de reconfiguración grupal que existió, todo ello con miras a clarificar esferas de influencia y campos de poder a nivel de cargos públicos y de trabajo editorial.<sup>65</sup>

En primer lugar, en la propuesta de la llamada literatura “revolucionaria” se hace evidente la intención de reconfigurar el contenido, pero sin prestar mayor atención al quehacer estético, a la renovación de la forma, pues, desde este punto de vista, no hay más que el método realista como la mejor manera para abordar el cambio social. Así, tenemos las siguientes propuestas en este sentido sobre lo que la literatura debe ser:

---

<sup>64</sup> Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 16.

<sup>65</sup> Para ahondar en este sentido, remito a la obra de Díaz Arciniega, quien analiza el elemento político y de reacomodo grupal subyacente en esta polémica. También de él sigo la síntesis de argumentos, *op. cit.*, p. 97.

- a) No debe improvisarse, pero tampoco debe ser “libresca” o producto de “culturas indigestas”;
- b) debe cumplir con un fin práctico, social, y mostrar resultados;
- c) debe ser para el “pueblo”;
- d) debe estar acorde con la “cultura revolucionaria”;
- e) debe luchar contra el “preciosismo” literario de los escritores de “torre de marfil”;
- f) debe ser producto del conocimiento del “alma del pueblo” y del “contacto” con “la vida exterior”, para que pueda ser “verdadera”, “sincera”;
- g) debe tener “asunto mexicano”;
- h) debe apegarse a las tradiciones nacionales;
- i) debe “traducir” “el pensamiento” de Marx, Lenin y Tolstoi;
- j) debe ser “moderna”, “nacionalista” y “comprometida” con las “clases laborantes”;
- k) debe ser “reflejo” de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910;
- l) debe concordar con la revolución y defenderla.

En segundo lugar, la propuesta de la literatura vanguardista, con una clara influencia del Estridentismo, propone el cambio radical, sin cortapisas, tanto en la expresión como en el contenido de la obra. Estos son algunos de sus postulados:

- a) “La verdad pensada, y no la verdad aparente”;
- b) “un estado de emoción incoercible desarrollado en un plano extravasal de equivalencia integralista”;
- c) valores intrínsecos a la obra y no sus relaciones;
- d) la emoción poética de lo cotidiano y del desarrollo industrial;
- e) una liquidación mental ante la cultura del pasado;
- f) lo epatante, el sincretismo y la ruptura con los *ismos* literarios;
- g) el cosmopolitismo *per se*;
- h) la cancelación del “literaturismo” postizo para crear una nueva sintaxis;
- i) acabar con las academias y otras burocratizaciones del arte;
- j) la exigencia de vivir y escribir el momento presente.

La tercera postura, la propuesta de Contemporáneos, no aparece explicitada como tal en algún o algunos textos directamente relacionados con la polémica, y para precisar este punto hay que acudir, bien a algunas ideas de Monterde que expresan tangencialmente esta postura, bien a algunos textos posteriores de los integrantes del grupo. Los puntos fundamentales son los siguientes:

- a) Partir del criterio de rigor crítico y autocrítico;
- b) huir de las doctrinas y manifiestos propositivos;
- c) exigir una consagración a la literatura como un acto de fe y como una profesión;
- d) renegar de los falsos ídolos y de los programas;
- e) combatir chauvinismos y pugnar por una curiosidad cultural sin fronteras geográficas;
- f) ahondar en la sensibilidad e inteligencia íntima como objeto de estudio y como razón de ser;
- g) profundizar la mirada en lo circunstante para rebasar la estrechez anecdótica y ornamental;
- h) demandar rigor formal para que la expresión artística sea en función de sí misma y no de su circunstancia o “contenido”;
- i) abolir los localismos pintorescos, los prejuicios moralistas y las proclividades redentoras;
- j) “volver a lo mexicano” para recuperar lo que tiene de universal;

k) reconsiderar crítica y creativamente la historia nacional pasada y presente para construir con ella una tradición que sigue viva y que posee el arte.

Pese a la clara intención programática, la producción poética del periodo fue más un intento que una traducción clara de los afanes nacionalistas. No tenemos un poema que, como *Los de abajo*, sea reflejo, crítica, revisión del momento histórico. El problema se presenta en una paradoja claramente apuntada por Martínez Ocaranza: “en los momentos en que los ‘estridentistas’ y los ‘esteticistas’ del grupo de los ‘Contemporáneos’ hacían una revolución de la poesía, los ‘poetas sociales’ o ‘revolucionarios’ hacían una contrarrevolución al aferrarse a los moldes antiguos de un pasado inmediato que había manifestado su absoluta inoperancia poética y política cuando la historia puso a prueba su ostentosa retórica.”<sup>66</sup> En efecto, los poetas sociales como Gutiérrez Cruz, Jesús Sansón Flores, el propio List Arzubide o incluso Miguel N. Lira, al momento de intentar hacer una poesía donde su compromiso político fuera evidente, cayeron en el error de acudir a una retórica ya gastada; en cambio, los intentos estridentistas de Maples Arce estaban más cercanos a la poesía socialista de Mayakovsky, pero el público al que debía conmover su poesía política, obreros y campesinos, estaban lejos de apreciar la aventura formal del vanguardismo, por lo que su intento de “épater le bourgeois” sólo quedó en el gesto. Por su parte, a los Contemporáneos poco les importaba esta intención.

#### d) *El joven Octavio Paz*

La última estación histórica que tocaremos en este capítulo es la consignación de un episodio poco mencionado: la obra temprana de Octavio Paz quien, al inicio de su carrera, se afilió decididamente a la intención social en su obra poética. La publicación en 1936 de su poema “No pasarán” en apoyo a la causa republicana combatiente en la Guerra Civil Española, así como su participación al año siguiente en el Congreso de Escritores Antifascistas dan una muestra de la actitud que este autor otorgó a su poesía en sus primeros años; de ello dejó constancia escrita en la presentación a la revista *Taller*, donde postulaba la necesidad de empatar el proceso poético con el social: “cambiar al hombre y cambiar a la sociedad: amor, poesía y revolución”.<sup>67</sup> En esta revista, además, se emprendía una revisión crítica de la voces poéticas dominantes entonces, las de Contemporáneos,

---

<sup>66</sup> Martínez Ocaranza, *op. cit.*, p. XXVI.

<sup>67</sup> citado por González Rodríguez, Sergio, “La literatura mexicana de los años cuarenta”, en Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, FCE/ Conaculta/ Universidad Veracruzana, 2008, p. 243.

cuya obra transitaba por senderos más autotélicos, metafísicos y evanescentes. Fuera de los intentos socializantes ya comentados, parecía que la corriente más importante de la poesía mexicana en los años treinta “había recorrido sin mayores apremios las procelosas aguas de la utilización política, disfrutando de la libertad que le otorgaba su naturaleza elitista. Se trataba de una tradición que, por lo mismo, no había padecido ninguno de los gravámenes ideológicos que imponía el pragmatismo político, ni se disputaba ninguna representatividad de nada.”<sup>68</sup> Tanto como Paz, Efraín Huerta apostaba por la liquidación de dicha tradición lírica establecida en un continuo desde el Modernismo hasta *Muerte sin fin* y *Canto a un Dios Mineral*. En contraste, la nueva generación tendrá, además de Paz y Huerta, a su coetáneo estricto, José Revueltas, como adalides de la intención por empatar el hecho estético con la realidad social. Esta voluntad persistirá durante la segunda mitad del siglo XX, y los tres autores serán referencia obligada al hablar del compromiso político en la literatura de los últimos sesenta años. Como se sabe, Huerta y Revueltas son referencia obligada, por ejemplo, al hablar de las luchas sociales de izquierda y del movimiento estudiantil de 1968, pero esto será abordado en el tercer capítulo de nuestro trabajo.

Lo que no podemos dejar de mencionar es que, a partir de la década de los cuarenta, Paz inicia un progresivo alejamiento de su compromiso político hasta terminar por renegar de él. En un acto de contrición, dejó fuera de todas las ediciones de su poesía el poema “No pasarán”; también modificó sus posturas frente a los Contemporáneos hasta terminar por filiarse a la tradición por ellos marcada. Sus ensayos sobre poesía constituyen un ejercicio crítico por devolverle al poema y al poeta el aura de que los despojó en sus primeras incursiones líricas, pero son poco veraces si intentamos entender en ellos su evolución ideológica. El repaso de las ideas de Paz sobre las relaciones entre poesía y política será realizado en el siguiente capítulo, pero advertimos de antemano, con Luis Mario Schneider, que “íntimamente ligado a su producción poética, los libros de ensayo de Octavio Paz son más valiosos para conocer su credo estético personal, el rigor de su pensamiento y las posibilidades de su imaginación, que para documentarnos sobre la materia que analiza.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Ediciones Sin Nombre/ Conaculta, 2004, p. 103.

<sup>69</sup> Schneider, Luis Mario, *La literatura mexicana II*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 21.

La somera revisión hecha en el presente capítulo por algunas de las ideas que, en el campo de las letras, ayudaron a construir la identidad nacional, no pretenden ser una clarificación del carácter social que la literatura del siglo XIX tuvo en la construcción de la nación: esa tarea ya ha sido abundantemente realizada por los diversos autores que se han ocupado del periodo. Intentan, eso sí, ampliar el horizonte de comprensión del fenómeno mediante la inserción de los conceptos acerca de la función social “didáctica” “orientadora” e “historizante” planteados, lo mismo que con la inclusión de los “caracteres básicos” de la identidad nacional presentes en el discurso literario decimonónico; de igual forma, proponen el ensanche de tal examen a la luz de las polémicas y posturas estéticas emanadas en el siglo XX, con la intención de buscar el ideal estético por empatar poesía y política en un periodo no circunscrito a la mera constitución de una identidad, sino también al rumbo que tal identidad debe tener.

En segunda instancia, pero no por ello de menor valor, buscamos proyectar las ideas esbozadas en función de una comprensión más rica del fenómeno de la poesía mexicana a la luz de sus determinantes sociales. Al inicio de este capítulo, apuntábamos que la poesía mexicana se ha debatido entre dos derroteros: la existencia de una “literatura social” opuesta a una literatura que podríamos llamar “estetizante”. En función de ello, intenté precisar las características que, durante el siglo XIX, tuvo aquélla. Sin excluir la segunda vertiente, pero tampoco sin desaparecer la primera, es deseable un estudio serio de la poesía mexicana del siglo XX a la luz de su función social. Señalamos que, del Estridentismo y Carlos Gutiérrez Cruz a Efraín Huerta y José Emilio Pacheco, la poesía mexicana también puede ser “social”, “didáctica”, “orientadora”, “historizante”.

No se trata de negar el espacio de autonomía cultural que este género ha conquistado, sino de postular la existencia de un estro moderno vinculado al momento histórico particular, el cual no ha desaparecido de nuestra evolución literaria. Ni el Modernismo, ni los Contemporáneos, ni Octavio Paz pudieron desligarse de la impronta histórica, así sea para desecharla. Reconocer que la literatura mexicana, cuyo carácter y especificidad están todavía por definirse, tiene un trasunto histórico no es negarle desarrollo; por el contrario, significa intentar una comprensión más cabal de ese carácter y especificidad. Si colocamos en el horizonte este espacio de significación, sin duda ganaremos en profundidad al momento de interpretar la historia de la literatura mexicana, y en particular de nuestra poesía. A ello apostamos, y en los capítulos siguientes propondremos un marco mínimo de referencia para tal interpretación.

## CAPÍTULO 2

### PARA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA POLÍTICA

En las páginas previas, hemos intentado demostrar que la poesía mexicana mantiene una tradición, desde sus orígenes, ligada al tema de la constitución de una identidad social que se pretende, respectivamente, insurgente, republicana, liberal, progresista, revolucionaria. En todos los casos, sin soslayar las diversas posibilidades temáticas o formales de nuestra historia literaria, se ha pretendido subrayar la condicionante social que lleva tras de sí la forma poética.

En lo sucesivo, buscaremos dibujar un entramado teórico mínimo que contribuya a explicar la movilidad del poema hasta aquí rotulado laxamente como social hacia lo que, en la segunda mitad del siglo XX podemos llamar, con mayor precisión, poesía política. Para ello, partiremos de diversos estudios que, a la par de precisar las categorías aquí asumidas, abonan en la caracterización formal del poema político. Vale decir: el poema político, en tanto manifestación más elocuente del compromiso poético societario, será el eje de la reflexión, en tanto que las modalidades complementarias de la poesía *social* (desde la poesía de denuncia hasta el panfleto) serán vías alternas para la expresión de una misma intención –la incidencia de lo experiencial comunitario en el discurso lírico–, bien que con sus propias particularidades.

Es claro que el examen de las ideas sobre la literatura política, y en este caso la poesía política, requiere una mira amplia. Tal como lo mostramos en el capítulo anterior, la asunción de la obra literaria como un vehículo para expresar contenidos políticos tendientes a coadyuvar en la constitución de un ideal de nación (en el siglo XIX), para expresar las transformaciones sociales profundas emanadas de la Revolución Mexicana (como lo proponen Gutiérrez Cruz o los estridentistas), o para adherirse a una causa internacional (Paz), ha sido definitoria en el tránsito histórico de nuestras letras. Pero, si oteamos el horizonte supranacional, encontramos que la discusión sobre el *deber ser* de la literatura tiene su eclosión en el siglo XX; a nivel mundial, a partir del triunfo de la Revolución Rusa de 1917, a nivel latinoamericano, con el triunfo de la revolución Cubana en 1959. Entre ambos momentos media además la Guerra Civil Española (1936-1939), como un tercer momento de definiciones al respecto. A estos tres puntos de fuga históricos, podemos añadir un cuarto momento, este mexicano: el movimiento estudiantil y su represión en 1968. Cada una de estas



coyunturas sirvió para definir y delinear argumentos a favor (y a veces también en contra) del derecho de la literatura a ser expresión social, política, militante.

Para el caso que nos ocupa, la poesía, cada uno de estos hitos históricos nos permite observar la existencia de poetas que vindican su derecho a hacer del poema arma de combate, sin desdoro de lo intrínsecamente literario. Hablar de Vladimir Maiakovsky, Nazim Hikmet, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Pablo Neruda, Nicolás Guillén o el grupo de La espiga amotinada es referirnos a escritores reconocidos como poetas en toda la extensión de la palabra, aunque en algunos casos dicho reconocimiento (como veremos), se de *a pesar de* su tratamiento poético a temas políticos: “todos estos casos van más allá de una simple cuestión de militancia: afectan aspectos teóricos de fondo que necesariamente influyen en el género y contenido de las obras, y forman parte de la producción de las relaciones humanas, globalmente consideradas.”<sup>1</sup> Y como tal, vamos a analizarlas en lo siguiente.

Para el presente capítulo, tomaremos como punto de partida diversos enfoques teóricos cuya base en común los liga con dos disciplinas claras: la *estética marxista* y sus implicaciones en la *sociología de la literatura*. La elección de estos horizontes de lectura responde a una necesidad práctica y a un reconocimiento explícito de los alcances que para nuestro tema tienen estas perspectivas. En el cúmulo de escuelas críticas, éstas son las que mejor permiten entender las motivaciones y procedimientos tanto en lo literario como en lo societario de los autores que estudiamos. En el fondo, las diversas interpretaciones que explican la literatura como un producto social parten del Materialismo Histórico formulado por Marx y Engels, cuyas concepciones sobre la estética (necesarias de tener en mente para leer las páginas siguientes) han sido bien resumidas por Mario Monteforte Toledo. De acuerdo con Monteforte, Los autores del *Manifiesto del Partido Comunista*

sabían [...], que las letras sólo pueden estudiarse en sus relaciones con los factores determinantes de la vida social y que la clave para explicar la naturaleza específica de la literatura dentro del proceso histórico es entender el equilibrio entre la base económica y la personalidad creadora del individuo. De estas concepciones se desprenden las diversas categorías que formularon: el reflejo –paso de la realidad limitadamente aprehendida, por la conciencia, y su expresión en la obra concreta–, la realidad de la vida como determinante del pensamiento y de la conciencia, [...] el realismo como integralidad de forma y contenido para conocer la realidad y contribuir a modificarla, el señalamiento del conjunto de elementos ideológicos de la obra literaria, y el descubrimiento de que el lenguaje es la conciencia concreta y práctica, el producto social por excelencia.<sup>2</sup>

Resulta interesante que el mayor énfasis del análisis marxista-sociológico se centre en la narrativa. Quizá esto tenga que ver con las premisas que devinieron hacia el Realismo

---

<sup>1</sup> Godínez, Víctor, “El escritor y la política: del realismo socialista a la Revolución Cubana” en Monteforte Toledo, Mario (ed.), *Literatura, ideología y sociedad*, México, Grijalbo, 1976, p. 128.

<sup>2</sup> Monteforte Toledo, Mario (ed.), *Literatura, ideología y sociedad*, op. cit., p. 8.

Socialista como doctrina prescriptiva, pero el caso es que, de George Lukacs a Pierre Bourdieu, pasando por Jean Paul Sartre o el primer Roland Barthes, la discusión se ha centrado en dicho género.<sup>3</sup> Probablemente se deba a que resulta más difícil hablar de *compromiso* en la poesía que en la narrativa, habida cuenta de que este género se reputa como subjetivo y personal por excelencia. Mientras que una novela o un cuento siempre pueden recurrir al artilugio de referir una realidad tratada estéticamente, el poema escamotea su referencialidad directa, y se pone mayor énfasis en sus valores formales más que temáticos, o al menos así es concebido por la teoría. Como sea, para nuestro caso debemos tener siempre presente que el *poema comprometido* debe remontar la corriente estetizante –artística y crítica– que de suyo le atribuye cualidades menos evidentes en su relación con la realidad. Tal es el caso, por ejemplo, de la poesía de Pablo Neruda, de cuya producción se suele tener en alta estima a *Residencia en la tierra* frente a las críticas a *Canto general*.

Analicemos entonces las directrices bajo las cuales podemos mejor explicar la existencia y el sentido que la *poesía política* tiene. En primer lugar, observemos la dicotomía subyacente en la necesidad de diferenciar a un tipo de poesía que nombra explícitamente una realidad a una que reputa al poema como entidad autocontenida. La añeja disputa entre “arte comprometido vs. arte por el arte” tiene un terreno notoriamente fértil en el ámbito de la poesía, como veremos a continuación.

### **2.1 Poesía social vs. poesía autorreferencial.**

La historia del paso de la idea de la inspiración a la idea de la conciencia como elemento rector del trabajo poético es la historia de la desvinculación del poeta con la sociedad. Desde el surgimiento de este género literario, la poesía expresaba una emoción común, no individual, que provenía de algo más que la mera autorreflexión. La concepción del poeta como “vate”, ser inspirado que recibía de los dioses las palabras para la comunidad es la base de la estima que este tipo de creadores tuvieron en las culturas antiguas, y aún en la Edad Media. En aquellos tiempos, el poeta desempeñaba una función eminentemente social: era portavoz, resguardo, conciencia de la sociedad: “El poeta clásico es siempre parte de su ciudad y ésta representa para él todo, incluso la razón de ser de su poesía. Su interioridad está entretejida a las peripecias de de la existencia de la polis, porque su vida y la de la ciudad

---

<sup>3</sup> En este sentido, es de notar que los estudios más amplios al respecto en América Latina y México se interesan ante todo por ese mismo género: me refiero a los trabajos de Claudia Gilman y Patricia Cabrera López. Ambos se centran, además, en un periodo cardinal, los años sesenta.

forman una sola urdimbre.”<sup>4</sup> Sólo cuando el poeta se piensa a sí mismo como un ser individual, reflexivo y consciente de su trabajo, reclama para sí su derecho a la subjetividad extrema: la expresión de un yo individual, en consecuencia desvinculado del mundo. Esta autoconciencia nace en la época en que la individualidad se afirma como valor supremo del hombre: el triunfo de las revoluciones burguesas a fines del siglo XVIII. La especialización del trabajo propia de la edad moderna posterior a la Revolución Industrial opera aquí como catalizador de dicha individualidad, y una de sus máximas consecuencias sobre la poesía es volver inocua la influencia del mundo externo en la obra poética. En cierto sentido, la superestructura económica alienó el deber social del escritor:

El alejamiento de la «res publica» se acentuó con la teoría del simbolismo y con la actitud estetizante, mimada desde fines del siglo XIX por la alta burguesía. Así se convertía al poeta en una criatura de lujo, hermano del precioso objeto ornamental, o del suntuoso animal decorativo: perrito, pavo real, canario, faisán, loro, etc... Y la poesía que había sido —a rachas, según los tiempos— una gran fuerza al servicio de los más altos ideales humanos, era reducida a la situación de un león domesticado o de una águila enjaulada.<sup>5</sup>

Será en la segunda mitad del siglo XIX, particularmente con las escuelas parnasianas y simbolistas, mediante sus propuestas esteticistas que se han dado en llamar “arte por el arte”, donde inicie la afirmación del poeta como ente alejado de la sociedad. Este fenómeno tiene su razón de ser, como ya se apuntó, en una condicionante social:

era una crítica de la sociedad contemporánea y con frecuencia expresaba el horror y el desagrado que le causaba. Para sus adherentes todo lo que [se] hacía [desde] la revolución industrial era motivo de lamentaciones, la idea del progreso un espejismo, la destrucción de los hábitos y las normas antiguos el preludio de una odiosa uniformidad. Contra la espantosa escena de la realidad, con sus ciudades hipertrofiadas y sus multitudes sumidas en una pobreza horrenda, oponían su retiro a un reino de belleza ideal.<sup>6</sup>

Esta búsqueda de la belleza por la belleza misma, “arte por el arte”, se presentó como una manera de retornar al origen del poeta como profeta, voz autorizada para hablar más allá de lo que el común de la gente, pero en sentido inverso a la función original. Contra la uniformidad creada por el ascenso de valores como progreso, burguesía o democracia, que tendían a la uniformidad del individuo y por tanto a la desvalorización del papel supremo del poeta, es

---

<sup>4</sup> Molina, Ricardo, *Función social de la poesía*, España, Fundación Juan March / Guadarrama, 1971, p. 88. Este libro resulta de particular utilidad para entender las diversas formas en que el poeta se ha vinculado con su sociedad a lo largo de la historia de la humanidad, haciendo su trabajo parte intrínseca de ésta. Por ser el nuestro un trabajo centrado en el siglo XX, omitimos el desglose de las ideas de Molina, pero remitimos a su libro para quien quiera mirar la travesía histórica de la poesía en sus diversas relaciones con la sociedad.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>6</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, Buenos Aires, Lozada, 1969, p. 59.

decir, a la igualación de este con un individuo cualquiera, indiferenciado de la masa, el creador busca abrogarse un espacio de autonomía para la creación artística, donde sean sus propias reglas y no las de la sociedad burguesa las que determinen el valor de su obra<sup>7</sup>. De esta manera, el poeta intenta ponerse a salvo de las vicisitudes históricas que considera amenazantes para el ejercicio de su escritura. Alfredo de Paz, reseñando a Bourdieu, sintetiza las ideas presentes en esta concepción:

las teorías formalistas del arte se hallan unidas a una teoría del arte que oscila entre la afirmación, más implícita que explícita, de la autonomía absoluta de la obra de arte con exclusión correlativa de la historia, y el reconocimiento, de nuevo más bien implícito que explícito, de una dicotomía entre «factores puramente artísticos» y «factores no artísticos», llamados a llevar siempre caminos paralelos sin que nunca se plantee el problema de su interpretación en un sistema de relaciones inteligibles.<sup>8</sup>

En el inicio del siglo XX, la oposición arte/vida buscará ser reinterpretada por el surgimiento de las Vanguardias históricas en favor de una nueva dinámica relacional<sup>9</sup>. Será con el inicio del siglo XX, a partir de la Primera Guerra Mundial, pero sobre todo con el triunfo de la Revolución Bolchevique en Rusia, que la discusión sobre la función social de la literatura regrese a escena. Por supuesto, en la teoría marxista que sustenta esta revolución, será indispensable el examen del tema. Además de Marx y Engels, Lenin había planteado diversas ideas al respecto, pero la que más nos interesa es su manera de entender la literatura como “espejo” del mundo real. Aclaremos que esta tesis, planteada en su ensayo sobre Tolstoi, y en su famoso *Qué hacer*, poco tiene que ver con los planteamientos que devinieron dogma en la institucionalización del “realismo socialista”<sup>10</sup>. Es necesario hacer la distinción: ninguno de los planteamientos de estos tres fundadores del socialismo, ni Trotsky o Mao, ni, en el terreno de lo propiamente artístico, Lukacs, Brecht o Sartre conllevan la idea de la sujeción del arte a los dictados de la burocracia. Sólo la concepción de Zhdnov auspiciada por Stalin propuso la idea de “«compromiso» como afiliación política en una estrecha serie de definiciones (con frecuencia fusionadas polémica y administrativamente): desde la causa de la humanidad a la causa del pueblo, a la revolución, al partido, a la (cambiante) línea del partido.”<sup>11</sup> Así, no podemos sino estar de acuerdo, para superar esta estrechez teórica, Con Sánchez Vázquez,

---

<sup>7</sup> El tema de la “autonomía del campo artístico” ha sido acuciosamente trabajado en los últimos 30 años por Pierre Bourdieu, referencia ineludible para el tema. Puede verse, en particular, Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005.

<sup>8</sup> de Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 125.

<sup>9</sup> el intento de las vanguardias por llevar a cabo la conciliación arte-vida, y la consiguiente crítica que ello implica para con la “institución arte”, ha sido estudiada por Peter Burguer en su indispensable *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

<sup>10</sup> Un buen resumen de las ideas de Lenin puede encontrarse en Macherey, Pierre, “Lenin, crítico de Tolstoi”, VV. AA., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 37-83.

<sup>11</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p. 232.

cuando afirma que “la más grave condena que puede hacersele, admitida su capacidad para captar una nueva realidad y contribuir a crearla, es justamente no haber sido en rigor ni realismo ni socialista.”<sup>12</sup>

Derivado de esta coyuntura histórica, un poeta ruso se erigirá como el primer gran adalid de la poesía como expresión política: Vladimir Maiakovsky, quien en 1923 escribía que: “para ejecutar de la mejor manera posible su ordenación social, el poeta debe colocarse a la vanguardia de su clase, debe luchar, conjuntamente con la clase, en todos sus frentes.”<sup>13</sup> En este autor, con independencia de su tragedia biográfica, es posible observar ya todos los caracteres que se opondrán al “arte por el arte” bajo la fórmula análoga pero antitética de “arte para el pueblo”. De esta manera, la discusión se abre y redundará en múltiples debates, polémicas, enfrentamientos, tomas de partido y demás posibilidades de confrontación durante todo el siglo. De ambos bandos se levantarán voces que negarán la viabilidad de una u otra concepción de la poesía, pero los temas no cambiarán en lo fundamental: o se cree que la poesía es un fin en sí mismo y que cualquier intento por filiarla a una causa (política, social, de clase) irremediamente será en detrimento de su calidad, o se cree en la imposibilidad de disociar este género de la práctica social, partiendo de la base que todos sus elementos (autor, lenguaje, técnicas, temas) provienen de la experiencia colectiva.

Sería muy largo y excedería los límites de este trabajo el solo reseñar las diversas posturas al respecto. Pero, para dar una idea de la forma en que se ha abordado este tema, recurramos al caso mexicano. En este sentido, observemos las ideas en particular de Octavio Paz, quien se encargó de fijar un canon sustentado en la autosuficiencia del lenguaje poético como la tradición que debería prevalecer en nuestras letras. A este propósito contribuyeron sin duda dos textos, uno teórico y otro estratégico: nos referimos a *El arco y la lira* y su prólogo a la antología *Poesía en Movimiento*, respectivamente. Es de notar que, en el transcurso de su vida, Paz modificó sus creencias sobre el tema de la poesía como reflejo de lo social: fue de una militancia clara al inicio, a una visión recelosa después, hasta una franca negación de toda interpretación del poema como posible expresión del devenir político. En este sentido, aquellos autores que mantuvieron la idea del compromiso político como una constante en su obra poética, de Efraín Huerta en adelante, se vieron inevitablemente menoscabados en ulteriores valoraciones de su producción por la escuela crítica emanada de la visión pacista.

A partir de los años 40, la institucionalización de la Revolución como credo gubernamental mexicano repercutió sin duda en el ámbito de la cultura, y su efecto en la

---

<sup>12</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, “Lo real en el arte y el arte de lo real”, Alero, Guatemala, julio-agosto 1973, No. 1.

<sup>13</sup> Maiakovsky, Vladimir, *Poesía y revolución*, Barcelona, Ediciones península, 1974, p. 89.

práctica poética mexicana fue definitivo: una vez negada su producción primera, Octavio Paz se encargó de construir una tradición literaria que devino hacia el lenguaje como centro de sus preocupaciones estéticas. Al marginar el significado, el prestigio literario se cimentó sobre el solo significante. La consecuencia ineludible: una poesía cultista, hermética, artística en virtud del arte mismo. En este sentido, la visión de Paz retoma los argumentos ya señalados al hablar del surgimiento del “arte por el arte”: “La frecuente acusación que se hace a los poetas de ser ligeros, distraídos, ausentes, nunca del todo en este mundo, proviene del carácter de su decir. La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades. La poesía parece escapar a la ley de gravedad de la historia porque su palabra nunca es enteramente histórica.”<sup>14</sup>

La publicación de la mítica –y mitificadora– antología *Poesía en movimiento* de 1966, perpetrada por Octavio Paz, a quien secundaron Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, representó el manifiesto de un autor/grupo que se abrogaba la tarea de sentar el canon poético mexicano del siglo XX. En este sentido, *Poesía en movimiento*, no se puede negar, efectivamente consiguió lo que se propuso, merced a una estrategia incluyente de autores incuestionables, a lo que se aunó el buen ojo crítico de Paz para con los poetas más recientes. La antología representa una toma de partido que es explicitada en el prólogo, autoría de Paz:

No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos: afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales. Lo que llamamos tradiciones nacionales son, casi siempre, versiones y adaptaciones de estilos que fueron universales. Por último, una obra es algo más que una tradición y un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra es más perfecta son menos visibles los signos de la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia. [...] El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura.<sup>15</sup>

Remasterizando la tesis de Eliot (“La tradición y el talento individual”<sup>16</sup>), Paz pone mayor énfasis en la obra que en el creador, antes la Literatura que las literaturas. Así, se aleja de cualquier interpretación historicista o genealógica de la poesía, ya que, como se lee, un poema (uno bueno) es susceptible de resignificaciones por parte del lector sin que tenga que mediar contexto alguno.

En este orden de ideas, hay que precisar contra qué tipo de poesía se manifiesta Paz. Su interpretación nace, como el mismo precisó en diversos momentos, de la creencia que toda

---

<sup>14</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas 1. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 1999, p. 237.

<sup>15</sup> Paz, Octavio, “Prólogo”, en Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 2004, pp. 3-6.

<sup>16</sup> Eliot, T. S., *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000.

“literatura política” durante el siglo XX, en última instancia, es una derivación del Realismo Socialista:

Lo que me prohíbe adherirme a la dudosa y confusa doctrina del «arte comprometido» no es tanto una reserva de orden estético como una repugnancia moral: en el siglo XX la expresión «arte comprometido» ha designado con frecuencia a un arte oficial y a una literatura de propaganda. [...] La «literatura comprometida» ha sido doctrinaria, confesional y clerical. No ha servido para liberar sino para difundir el nuevo conformismo que ha cubierto el planeta de monumentos a la revolución y de campos de trabajo forzado.<sup>17</sup>

Como ya señalamos, será Efraín Huerta el primero en resentir los efectos de esta condena: “se reconocía en Huerta un escritor menor que *a pesar de* haber cometido los grandes pecados literarios del siglo (estalinismo, poesía panfletaria, el fárrago exaltado como retórica constante) había logrado poemas importantes.”<sup>18</sup> Este tipo de juicios, provenientes de un sector particular de la literatura mexicana, se multiplicarán al por mayor. Y en ese “a pesar de” reside la condena central. El poeta que decida, por convicción –única manera posible– política, social o ideológica formular una obra literaria con cualquier clase de contenido que rebase las fronteras de lo meramente literario (ceñidas en esencia a la búsqueda del sentido trascendental del ejercicio creativo), será negado en automático, por más que en su obra exista un planteamiento estético articulado alrededor de su práctica poética de compromiso con el entorno inmediato, realidad que ha decidido nombrar en el poema para hacerla visible, sea como denuncia o como desocultamiento de la exclusión clasista. Esta minisvaluación ocurre, por ejemplo, en la nota crítica que Paz realiza sobre el grupo de “La espiga amotinada” en ya mencionado prólogo a su antología:

En 1960 apareció un libro, *La espiga amotinada* [...] El título del libro era romántico y un poco retórico. Los poemas también lo eran. La actitud del grupo era exagerada. Paso por alto la retórica y me quedo con el romanticismo y la exageración. A este libro siguió otro: *Ocupación de la palabra* (1965). Sin someterse a los necios preceptos del “realismo socialista”, los cinco han declarado que para ellos el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio de la sociedad. Esta pretensión, en la segunda mitad del siglo XX, puede hacer sonreír. Por mi parte creo que, inclusive si se estrellan contra el famoso muro de la historia, pensar y obrar así es un punto de honra para cualquier poeta y más si es joven.<sup>19</sup>

Es necesario precisar que, desde siempre, en nuestra literatura las condenas a las obras de contenido social fueron vistas con el mismo desdén: “Acaso el rasgo peculiar de esta tendencia literaria, en los años que siguieron a 1929 cuando comienza a advertirse su

---

<sup>17</sup> Paz, Octavio, “Literatura política”, en *Obras completas 9. La letra y el cetro*, México, FCE, 1995, pp. 425-426.

<sup>18</sup> Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía Mexicana*, México, Ed. Posada, 1987, p. 224; las cursivas son nuestras.

<sup>19</sup> Paz, Octavio, “Prólogo”, *Poesía en movimiento*, op. cit., p. 28.

presencia, sea la improvisación que promueve de escritores de todas especies. [...] La doctrina se reduce al propósito de poner la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas; servirse de ella para inculcar en el pueblo el ideario socialista; y finalmente, agremiar la producción intelectual.”<sup>20</sup>

No importa entonces el trabajo creativo, la formulación de una poética del compromiso social, tener, más que una base estética para su obra, una práctica literaria sólida y anclada a la larga historia del fenómeno literario mexicano, pues el contenido desautoriza toda valoración ulterior como obra de arte: “Cierta basura llamada poesía comprometida, social o de protesta, es completamente inocente [...] como si no hubiera diferencia entre un poema y una declaración política o de amor, firmada en una carta o manifiesto.”<sup>21</sup> Así, toda una tradición literaria ligada al compromiso con el entorno inmediato, a la sunción de las convicciones políticas en la práctica discursiva, terminará por ser relegada al nivel de lo “intolerable” en el nuevo canon de nuestra literatura. O, para decirlo en la famosa frase de Robbe-Grillet: “para el escritor, el único compromiso es la literatura”.

Claro que esta actitud tendrá su contraparte: desde la convicción opuesta surgen voces en defensa de la poesía y su vínculo con la realidad social y política. Uno de los primeros argumentos proviene de un “coautor” de *Poesía en movimiento*, quien defiende los prejuicios que ya para esta época permeaban sobre Huerta.:

En la presentación que José Emilio Pacheco hizo a la poesía de Efraín Huerta para Voz Viva de México, en 1968, afirmó que era común creer que un poema “no es un acto político y no vale sino en función de criterios de arte.” Agregó Pacheco que “la poesía estuvo siempre comprometida hasta que en el siglo pasado algunos grandes hechiceros la comprometieron sólo con la poesía.” Y subrayó, en función de la poesía política, que en nombre de “la libertad creadora hay que defender el derecho del poeta a escribir sobre todo aquello que le afecte”.<sup>22</sup>

En el mismo tono exaltado que los detractores de la poesía política utilizaron, la respuesta provino en clara confrontación con lo que se consideró durante mucho tiempo la línea hegemónica de la poesía auspiciada por Paz:

[los poetas comprometidos] se enfrentan a un medio literario donde los poetas son principalmente de corte tradicional, de grupos muy reducidos, como el mismo Alí Chumacero lo ha declarado: “*mi poesía es para las minorías*”. Lo mismo Octavio Paz, aunque su poesía es hermosísima, se ha vuelto complaciente consigo misma y, en ese sentido, no alcanza a expresar la realidad profunda de una

---

<sup>20</sup> Martínez, José Luis, “Panorama de la literatura contemporánea (1919-1949)” en *Literatura mexicana siglo XX 1949-1949*, México, Conaculta, 1990, p. 62.

<sup>21</sup> Zaid, Gabriel, *Leer poesía*, en *Obras 2. Ensayos sobre poesía*, México, El Colegio Nacional, 2004, pp. 261-262.

<sup>22</sup> citado por Montemayor, Carlos, “Notas sobre la poesía de Efraín huerta”, en Klahn, Norma y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, p. 29.



sociedad. Es un poeta que necesita realizar reportaje político para tratar esa temática; pero su poesía ya no es suficientemente fidedigna y flexible como para enarbolarla de una manera impactante y que de veras interesara a esta juventud que quiere hacer poesía.<sup>23</sup>

Sin embargo, la tradición de negarle a una obra su capacidad de tener un contenido político explícito, continúa. Un heredero de Paz, Christopher Domínguez Michael, escribió un texto que pretende ser el acta de defunción de este tipo de literatura.<sup>24</sup> Este artículo constituye un acto malabarista por negar, a partir de novelas políticas, la posibilidad de existencia a una corriente a partir del género. La metonimia de Domínguez Michael intenta demostrar que, justo porque existen novelas de tema político, éste tipo de obras has desaparecido, además, de extrapolar falazmente lo específico (el género “novela”) a la totalidad (la literatura).

Pero quizá quien mejor formuló la respuesta la visión de Paz y sus prosélitos sobre la inutilidad de la literatura fue Carlos Monsiváis. En la época de mayor debate del tema, los años sesenta, este autor argumentaba que: “En un sentido amplio, no es ya discutible, por obvio, el tono militante que, proponiéndoselo o no, posee toda la literatura. El poema de mayor impulso metafísico, la novela más abstracta, la indagación erudita más compleja, responden, a su pesar o con su consentimiento, a una visión del mundo que a su vez corresponde a otra visión militante de la sociedad.”<sup>25</sup>

Lo que interesa destacar de toda esta polémica es que, en última instancia, la descalificación al poeta que asume un compromiso directo con la realidad, que se compromete con una causa ideológica, y que además la hace explícita en su obra, propende hacia una concepción de lo temático, pero no de lo específicamente artístico. Mario Benedetti explica de forma clara el montaje del argumento condenatorio:

La etiqueta de *poeta comprometido* se usa a menudo con la intención de descalificarlo, de expulsarlo del ruedo específicamente literario. Una simplificación sucede a otra. Se ocupa de la realidad, por lo tanto es poeta social; es poeta social, por lo tanto se ocupa de la política; es político, ergo es panfletario; es panfletario, en consecuencia no pertenece a la poesía. La descalificación, que en teoría sólo apunta a un sector de la obra, servirá además para recusar el resto de sus libros, ya incluyan poemas de amor o religiosos o metafísicos o simplemente experimentales.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Caballero Silva, Horacio, “Prólogo al libro Desde los Siglos del Maíz Rebelde (1988)”, recogido en VV. AA., *El libro rojo del 68*, México, FESEAPP DF AC, 2009, p. 371.

<sup>24</sup> Domínguez Michael, Christopher, “La muerte de la literatura política”, *Casa del Tiempo*, 49-50, febrero-marzo 1985, pp. 37-42.

<sup>25</sup> Monsiváis, Carlos, “Literatura e ideología”, Diorama de la cultura, México, 18 de agosto de 1968, p. 1.

<sup>26</sup> Benedetti, Mario, “Rasgos y riesgos de la actual poesía latinoamericana”, en *Estos poetas son míos*, España, Bartleby editores, 2005, p. 25.

Y en todos los casos señalados, el valor intrínseco, el valor poético del texto ha quedado anulado sin impugnar un solo verso, una sola estrofa, un solo poema en virtud de su posible defecto estético.

Como puede verse, el repaso por las ideas que configuran la condena o la defensa de la poesía con una vertiente determinada, sea social o autorreferencial, dista mucho de ser agotada en estas páginas. Sin embargo, creemos que con los argumentos expuestos es posible tener una idea clara de los rumbos que toma la discusión, y que nos mueven a llevar a cabo una tarea de clarificación de características, intencionalidades y formas de la poesía comprometida. Dado que hemos caracterizado a la condena sobre esta poesía como proveniente de consideraciones extraliterarias, es necesario aclarar algunos aspectos formales necesarios de conocer para apreciar de mejor manera este tipo de poesía. No obstante, sería un despropósito dejar fuera las consideraciones extraestéticas al momento de hablar de una corriente poética que se define en su íntima relación con lo extraliterario, por más que ello sea sólo punto de partida para la creación literaria. Para decirlo con Ricardo Pligia, “la función estética no es una propiedad “real” del objeto, un “dato” de su esencia o de su estructura: es un proceso que está determinado a la vez por los pasajes de un modo de producción a otro en el desarrollo inmanente del sistema literario y por el movimiento y el desplazamiento de las estructuras del conjunto de la sociedad.”<sup>27</sup>

## ***2.2 Gradaciones de un término.***

A lo largo del presente trabajo hemos utilizado con alguna laxitud los términos “poesía social”, “poesía política” y poesía comprometida” para referirnos al tipo de poesía por el que venimos indagando. Aunque la definición conceptual precisa una investigación de mayor alcance sobre las diversas concepciones y formas en que la poesía mexicana, durante el siglo XX, ha asumido la idea de que la obra –el poema– y el autor –el poeta– pueden comprometerse con causas sociales y políticas específicas a través de la inclusión explícita de tales referentes en la creación poética, el presente capítulo intenta cimentar los presupuestos sobre los cuales realizar dicha caracterización, dado que nuestro objetivo final es indagar en la obra de Enrique González Rojo las formas del compromiso que asume su poesía. En este sentido, la vertiente lírica sobre la que gira este trabajo, cuyo énfasis está puesto en lo temático, es lo que denominaremos, en rigor, “poesía política”. Creemos que, al hablar de poesía política, estamos refiriéndonos a un tipo de poesía que se ha escrito desde siempre, en

---

<sup>27</sup> Pligia, Ricardo, “Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases”, en VV. AA., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974. p. 120.

Occidente, partiendo de la Grecia clásica y, en México, desde la conformación misma del territorio como nación independiente. Valgan los casos que van de Solón y Tirteo a Francisco Ortega y Andrés Quintana Roo para ejemplificar lo dicho.

Aclaremos que, al hablar de “poesía política”, estamos decantándonos por una categoría conceptual que refleja de una forma más precisa el objeto de nuestro estudio, habida cuenta que los diversos nombres que este tipo de poesía ha recibido (“realista”, “objetiva”, “de protesta”, “militante”, “proletaria”, “para las masas”, “revolucionaria”) se refieren a variantes formales de expresión a lo que en última instancia consideramos central para el poema político: el compromiso palmario con una causa que, en su inicio, es extrapoética, pero cuyo tratamiento sirve de partida para la elaboración estética de lo que se convertirá en poema, obra de arte. De igual manera, preferimos la categoría “poesía política” dado que la más general “poesía social” no alcanza a expresar la especificidad del tema que nos interesa.

En el presente apartado, examinaremos algunas características presentes en la nomenclatura del tipo de poesía que nos atañe, intentando deslindar, en lo posible, las diferencias entre las distintas poéticas que, de forma laxa, se han identificado con los diversos rótulos ya señalados. Asimismo, indagaremos en la obra de algunos poetas mexicanos para mostrar, en los hechos, cómo se manifiestan tales divergencias en la obra concreta, que es, a fin de cuentas, el punto primigenio de donde debe partir toda investigación literaria. Revisemos entonces las zonas que dividen a la “poesía social” de la “poesía política”, abordando también una zona intermedia, la “poesía de denuncia”; sin eludir el escollo terminológico más pernicioso para todo este tipo de poéticas: el uso del término “panfleto”.

#### a) *poesía social*

Diversos postulados teóricos han coincidido en que “poesía social” es *toda aquella que refleja las relaciones del hombre en su socialidad*; sin embargo, esta definición poco aclara, dado que puede llevarnos a identificar un poema de amor, un poema infantil, un poema de circunstancia para celebrar el cumpleaños de alguien como “poesía social”, dado que se su temática se establece a partir de tales relaciones sociales. Algunos autores le han llamado a esta vertiente “poesía humana”, lo que, de igual manera deja el asunto en una zona de poca fiabilidad. En sentido más restringido, se ha considerado que la “poesía social” es aquella que trata de los conflictos (es decir, un tipo particular de relaciones) del hombre con la sociedad, donde, en última instancia, el poeta es el encargado de expresar las desventuras del hombre en su factualidad:

Todos estamos atormentados por aspiraciones insatisfechas que no podemos explicar ni expresar. El poeta tampoco puede explicarlas, pero gracias al don de la inspiración puede por lo menos expresarlas. Y al expresarlas, reconocemos que sus aspiraciones son las nuestras. Al escuchar su poesía pasamos a través de la misma experiencia psíquica que el poeta experimentó al componerla y somos transportados al mismo mundo de la fantasía, donde encontramos la misma liberación.<sup>28</sup>

Esta definición supone dos premisas: la primera, que el poeta es el portavoz de las “palabras de la tribu”, lo que hace suponer que es una suerte de *medium* entre la realidad y las emociones. Tal *poder* de expresión es lo que le aseguró al poeta, hasta antes de la edad burguesa, un lugar preeminente en la sociedad, donde las relaciones entre el poeta y el pueblo, dado que eran evidentes, no precisó clarificar tales relaciones. Sólo la paulatina individualización del artista, como ya lo hemos señalado, hizo necesario preguntarse por la forma en que tal relación se establecía. De este sentido se desprende la segunda premisa: en la poesía social, se acepta que “si bien es innegable que, por un lado, toda obra es un producto individual, por otro también lo es que esta dimensión «individual» de la obra se halla estrictamente relacionada con un contexto social históricamente situado”<sup>29</sup>.

En este sentido, entonces, hablamos de un tipo particular de poesía: aquella que asume la realidad como un hecho problemático y decide manifestarlo en el poema como una forma de hacerlo evidente ante un público susceptible de identificarse con tal conflicto. Sobre este punto es importante destacar que, al hablar de una realidad presente en el poema, no estamos atribuyéndole al hecho poético carácter de verdad o de testimonio. Como toda elaboración estética, la obra es un hecho artístico cuyo sustrato es un tiempo histórico no expresado sino aludido, implicado: Louis Althusser marca de forma contundente las fronteras que el arte tiene en su relación con la realidad:

El arte [...] no nos da *en sentido estricto* un *conocimiento* y no reemplaza por lo tanto al conocimiento (en sentido moderno: el conocimiento científico): sin embargo, lo que nos da mantiene cierta *relación específica* con el conocimiento. [...] lo propio del arte es “*hacernos ver*”, “*hacer percibir*”, “*hacer sentir*” algo que alude a la realidad. [...] Lo que el arte nos hace *ver* o nos da en forma de un “*ver*”, un “*percibir*” y un “*sentir*” (que no es la forma del “*conocer*”) es la ideología de la que nace, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace *alusión*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Thomson, George D., *Marxismo y poesía*, Barcelona, A. Arredondo editor, 1971, p. 38.

<sup>29</sup> de Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>30</sup> Althusser, Louis, “El conocimiento del arte y la ideología”, en Monteforte Toledo, Mario (ed.), *Literatura, ideología y sociedad*, *op. cit.*, p. 86.

De esta aclaración se desprende un nuevo problema: al ser la obra expresión de una “ideología”<sup>31</sup>, el contenido específico del poema también resultará problemático, dado que procede, en última instancia, de la subjetividad del poeta en cuestión. Al respecto, debemos precisar que por aquí inicia la identificación que de ordinario se ha establecido entre “poesía social” y poesía política”, dado que ambas parten del mismo hecho: el poeta asume una postura la realidad y sus conflictos, decide expresarlo en su poesía, y al hacerlo, toma partido por una determinada parcela de esa realidad –la que el asume como más justa. Roland Barthes describe bien el doble papel que en esta circunstancia asume el escritor: “La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un nuevo tipo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto.”<sup>32</sup>

En este sentido, la identificación “poesía social=poesía política” tiene como sustento el hecho de que, al asumir un compromiso con la realidad fáctica, generalmente los poetas “sociales” se han decantado por una ideología de izquierda, o, como señala Leopoldo de Luis, en su canónico estudio sobre el tema, por la defensa de la igualdad y la libertad y contra la opresión y el sojuzgamiento:

Quizá no sea del todo ocioso añadir que los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados [...] De aquí que se pueda hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero sólo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios. un poeta social podrá escribir desde una ideología marxista, o desde un credo cristiano o desde cualquier otra creencia que condene la explotación del hombre por el hombre. pero creo que hay que negar el nombre de poesía social [...] a la que se escribiera desde una ideología fascista, porque el fascismo ideológicamente propugna la discriminación y justifica la política de coloniaje. Para el fascismo hay razas o clases superiores, y la poesía social defiende, en el más amplio sentido, al hombre único, igual y libre.<sup>33</sup>

Sin embargo, el propio de Luis toma las mismas previsiones que los críticos a este tipo de poesía, al afirma que el poema social no tiene necesidad de mencionar explícitamente causa que defiende, ya que esto la llevaría al menoscabo del poema: “por ese costado suele

---

<sup>31</sup> Tomamos aquí el concepto “ideología” en su sentido lato de “sistema de significados, valores y creencias, formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una «concepción universal» o una «perspectiva de clase»”: Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., p. 130. No ignoramos la compleja teorización que sobre esta categoría existe al interior del marxismo, cuyo horizonte teórico ha regido parte de este trabajo: la “ideología” como “falsa conciencia”, parte de una superestructura de dominación, donde la literatura sería una de las expresiones más acabadas. Creemos que, para efectos de este trabajo, la definición que aporta Williams resulta suficiente, dado que recoge las formulaciones tanto las formulaciones teóricas del marxismo como la acepción corriente del vocablo.

<sup>32</sup> Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 2006, p. 33.

<sup>33</sup> de Luis, Leopoldo, *Poesía social. Antología 1939-1968*, Madrid, Alfaguara, 1969, p. 15.

escorarse más el poema hacia la poesía política, cuyo objetivo es siempre explícito y claro, llegando al panfleto.”<sup>34</sup> De esta forma, el propio autor marca la distancia que media entre el poema social y el poema político: la mención explícita de una causa que se defiende. Para clarificar los términos entonces: la poesía social asume la impronta de la realidad como determinante de su poema, pero evita la mención explícita de una causa defendida, ya que, según de Luis y otros críticos, cuando el poema evidencia su toma de partido, se vuelve poesía política y, las más de las veces, panfleto; por tanto, deja de ser poesía: “El impulso revolucionario adquiere formas implícitas. Prefiere dejarse adivinar en el silencio de la lectura que exhibirse con gritos efectistas que no han de servir para nada, sino, acaso, para espantar a los lectores y, de paso, a la misma poesía.”<sup>35</sup> Ante este tipo de lecturas, otro sector de la crítica opone la idea de la pertinencia del poema como toma de partido, militancia y acción a través de la palabra escrita. Sobre ello volveremos al hablar de las características particulares de la poesía política.

En todo caso, lo que nos interesa subrayar como fundamento de la poesía política, es la asunción de la realidad como principio factible de ser trabajado estéticamente:

Lo esencial de esta poesía es que se refiere a acontecimientos que conciernen a gran número de personas y se la puede tomar, no como una experiencia personal inmediata, sino como temas conocidos mayormente de oídas y presentados y simplificados muchas veces en formas abstractas. Es, por consiguiente, la antítesis de toda poesía que trata de la actividad especial e individual del yo y procura presentar esto todo lo especial e individualmente que puede.<sup>36</sup>

Y es que en este punto radica su diferencia con cualquier otro tipo de poesía: la capacidad del poema para expresar la realidad y la conciencia del escritor sobre tal hecho; lo que marca la diferencia específica entre el poema social y el que no puede ser considerado como tal. Insistimos además en el punto de que este tipo de poesía es de una tradición irrefutable, y sólo en los tiempos modernos ha sido necesario deslindarla de la llamada “poesía pura”, cuya búsqueda de lo “particularmente poético” ha tendido a borrar la relación entre poema y realidad; pero esto, como señala George Mounin, no es más que una elaboración artificial:

[Solo muy lentamente] los hombres aprendieron a buscar “la poesía” para hallar en ella cada día más conscientemente, la vitamina poética que contiene. Y todo el arte poético [...] parece haber consistido en buscar concentraciones siempre mayores de ese elemento específico de toda poesía, demasiado diluido para un gusto por la poesía que cada día estaba más consciente de esa búsqueda. Por eliminación de toda finalidad didáctica, de toda finalidad narrativa, de toda finalidad moralista, de toda finalidad

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>35</sup> Escalante, Evodio, “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”, en *Casa del Tiempo*, 49-50, febrero-marzo 1985, pp. 18.

<sup>36</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, *op. cit.*, p. 12.

retórica y de toda finalidad mnemotécnica, la poesía ha llegado a ser cada día más poesía. La poesía en elevada dosis, poesía en estado puro, ha sido un invento continuo.<sup>37</sup>

Una vez precisado este entramado mínimo como el punto de arranque de la poesía social, debemos precisar con claridad lo que ya se infiere de tal caracterización: la poesía política, tema central de nuestro interés, es una variante de la poesía social; o dicho en otros términos, la poesía social es una categoría amplia donde caben distintas formas de acercarse a la realidad y sus conflictos, teniendo siempre como punto de partida las relaciones societarias del escritor. En este sentido, esta categoría admite ciertas gradaciones que nosotros hemos aislado para fines de su exposición en “poesía de denuncia” y “poesía política”, sin que ello signifique una pureza de conceptos: estas divisiones, las más de las veces, admiten mayores puntos de contacto que de diferencia.

Ahora bien, como se desprende de la definición arriba enunciada, aunque toda la poesía comprometida será social, no toda poesía social implicará un compromiso claro. Esta afirmación, por supuesto, requiere ser explicada. Para poder hacerlo, revisemos las gradaciones arriba propuestas, conviniendo de antemano en que la poesía social será el gran contenedor para dos maneras de entender el tipo de compromiso presente al interior del poema. Pero antes, reparemos en un tipo de poesía que de ordinario se considera dentro del espacio de la poesía social: la poesía “cívil”.

La poesía “cívica” o “patriótica”, dicho de manera sucinta, tiene por objetivo ensalzar las glorias incuestionables de una nación determinada. Poesía de tono declamatorio automático (voz engolada, ademanes exaltados), representa un discurso oficial y a un héroe nacional que ha sido enclaustrado en el Parnaso de los Héroes “que nos dieron patria”. No importa si se llama, para el caso mexicano, Hidalgo, Juárez, Zapata o Lázaro Cárdenas; si hablamos de la Toma de la Alhóndiga, de la Defensa del Castillo de Chapultepec, la Toma de Ciudad Juárez o la Expropiación Petrolera. Cualquiera de estos personajes o hechos históricos, al ser glorificados por los poetas nacionales, se constriñen a ser la petrificación del hecho, es decir que se museifica tanto la expresión como el texto. El objetivo principal, repetimos, es la simple glorificación, no el hecho estético en sí. Ejemplos a pasto tenemos en los concursos escolares de declamación, pero citemos, para clarificar, el inicio de esta vertiente, apenas conseguidas las independencias hispanoamericanas: Andrés Quintana Roo y su “Oda al dieciséis de septiembre de 1921”, las *Silvas Americanas* de Andrés Bello o *La victoria de Junín* de José Joaquín de Olmedo. Es evidente que, aunque los tres ejemplos

---

<sup>37</sup> Mounin, Georges, *Poesía y sociedad*, Buenos Aires, Nova, 1962, p. 96.

citados fueron textos pensados para cumplir una función social determinada (en su caso, constituir una idea determinada de nación), la forma de exaltar los hechos, los escenarios y los personajes implica el uso casi continuo de la hipérbole como constitución metafórica, dado que establece comparaciones permanentes con la mitología, en relación directa, sin al menos reelaborar el mito, lo que sí hace la poesía política, como tendremos oportunidad de mostrar más adelante. Por ello, la poesía llamada cívica o patriótica, aunque comparte la ubicación espacio-temporal del poema y asume una clara función social, queda fuera del *corpus* susceptible de ser considerado poesía social: “La *poesía social* no es lo mismo que la *poesía civil*. Esta última parte de un principio exaltador de valores o siempre coincidentes con la realidad viva del momento histórico. Tienen de común su historicidad, su realismo y su participación épica o narrativa. Pero en tanto que la segunda va a cantar, con tono más heroico que emocionado, la primera va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo.”<sup>38</sup>

Así entonces, continuemos desbrozando el terreno (en la medida de lo posible) a partir de las dos actitudes básicas del poema social: la denuncia y el compromiso.

#### b) *poesía de denuncia*

La poesía social, en su vertiente de denuncia, implica tomar los hechos sociales como tema, poetizarlos y, al hacer de ellos poesía, por extensión asumir una postura de mostración de la realidad, sea en tono de queja o de, como su nombre indica, denuncia. Debemos señalar que la bibliografía crítica, en general, no marca una distinción entre lo que nosotros separamos como “poesía política” y “poesía de denuncia”, y cuando lo hace, es sólo como nota de paso; por ejemplo, Leopoldo de Luis, al apuntar las notas distintivas de la poesía social, solo lo sugiere: “principios que he considerado condiciones del género: denuncia y protesta”<sup>39</sup>, sin ahondar en las particularidades de los principios considerados. Sólo Eleanor Wright estudia la “poesía de protesta” como una “una tendencia manifiesta en tres modalidades: [1] la poesía de resistencia de tono antifascista, [2] la poesía de protesta social de una ideología con sordina y [3] la poesía de protesta marxista influida por las doctrinas del Partido Comunista.”<sup>40</sup> Aunque las características apuntadas en el estudio de Wright convergen, a nivel estilístico, con las que más adelante señalaremos como propias de la poesía política, es el estudio más cercano a una caracterización de lo que nosotros denominamos “poesía de denuncia”, a pesar de que la

---

<sup>38</sup> de Luis, Leopoldo, *Poesía social. Antología 1939-1968*, op. cit., p. 11.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>40</sup> Wright, Eleanor, “Las convenciones literarias de la poesía de protesta”, en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Vol. II*, España, Vervuert, 1989, p. 439.



tercera modalidad por ella señalada y parte de la segunda se correspondan más con el poema político que con el de denuncia.

Ahora bien: deseamos mostrar la diferencia en el tono que puede tener un poema de protesta con uno político, y esa diferencia estriba, como ya señalamos, en el grado de compromiso adquirido por parte del poeta con la causa social tratada. Ejemplo claro de esto es la obra de Nicolás Guillén. Sus tres primeros libros, *Motivos de Son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) y *West Indies, LTD* (1934), inscritos en la corriente vanguardista llamada negrismo, son más una constatación de las condiciones del negro antillano en general y cubano en particular que una apuesta por que la poesía sea un medio efectivo de transformación de dichas condiciones. Claro está que la denuncia tiene su consecuencia necesaria en el llamado de atención sobre la injusticia cometida contra este grupo racial, pero la actitud de registro de las circunstancias sociales en este momento de la poesía de Guillén no adquiere aún el tono posterior de, por ejemplo, *Cantos para soldados y Sones para turista* (1937) y el tono ya decididamente político que se presenta en *La paloma del vuelo popular* (1958) y *Tengo* (1964). Pensemos en este sentido en las dos actitudes diversas, que no distintas en lo esencial, existentes en los poemas “Hay que tené boluntá” y “Tú no sabe inglés”, pertenecientes a *Motivos de Son*, donde se caracteriza, mediante una original expresión del habla caribeña, la problemática aludida; mientras que en los poemas de la segunda etapa, por ejemplo “Soldado aprende a tirar”, de *Cantos para soldados y Sones para turista*, la expresión verbal, menos caracterizada, permite una expresión que implica un compromiso asumido: señalar al soldado hacia dónde apuntar, o en “Tengo”<sup>41</sup>, del libro homónimo, donde reconoce, y por tanto hay una filiación política, a una transformación social tan profunda como la Revolución Cubana.

El hecho de que hagamos énfasis en la necesidad de considerar la poesía de denuncia como categoría aparte de la poesía política, se debe a que, al menos en el caso mexicano, este tipo de poesía, que denuncia sin filiar su contenido a una causa partidaria o de clase evidente, tiene un lugar de preponderancia. Basta mirar tan solo la cauda de poemas escritos a raíz de la matanza de Tlatelolco en 1968<sup>42</sup>. Desde el propio Octavio Paz, que ya para esta época ha marcado su distancia explícita con la literatura política, pasando por Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, José Carlos Becerra Elsa Cross o Gabriel Zaid, por sólo señalar los más destacados poetas que de ordinario no se considerarían en la nómina de la

---

<sup>41</sup> Guillén, Nicolás *Obra poética (dos tomos)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.

<sup>42</sup> Una selección de los poemas más importantes sobre este acontecimiento se encuentra en Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo (comp.), *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM, 1996. Una recopilación que aspira a ser exhaustiva y cuyo énfasis está en el registro del compromiso político de los autores no sólo con este movimiento sino con las demandas sociales emanadas de él, se encuentra en VV. AA., *El libro rojo del 68*, México, FESEAPP DF AC, 2009.

poesía comprometida, escribieron sendos poemas alusivos al tema. Esto significa que, si aceptamos la caracterización y las gradaciones aquí propuestas, la idea eje de este trabajo, que busca establecer una continuidad histórica de la poesía mexicana marcada por la experiencia social, se vuelve de una pertinencia obvia.

Quizá el caso más claro de la poesía de denuncia en México sea José Emilio Pacheco, en cuya obra, a partir de su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), se puede registrar lo consideramos como una “constancia lírica de la injusticia”: “En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* hay un movimiento desde la rebelión abstracta hasta la protesta concreta, desde la distancia ética hasta el tono moral, desde la seriedad consumada hasta la ironía y el juego poético.”<sup>43</sup> En Pacheco existe un tono sosegado con el que expresa su inconformidad frente a los actos humanos condenables por ominosos. En su obra poética no existe desesperación, rabia o exaltación frente a la tragedia. En otras palabras, este poeta es cronista, no militante de la protesta social, lo cual queda evidenciado en un poema emblemático como “Manuscrito de Tlatelolco”, escrito también a raíz de la matanza del 68. El recurso de la intertextualidad desde donde se constituye este poema permite tomar distancia frente al hecho trágico (la matanza de Tlatelolco), y así expresar lo que vemos en general en la poesía de Pacheco: el mero registro, más que la interpretación o la implicación del poeta con el evento.

En otras palabras, este poeta es cronista, no militante de la protesta social. No podemos filiarlo en la órbita de los autores “comprometidos”. No es el hecho de ocuparse de temas sociales lo que determina tal denominación, sino la apuesta que se hace por el fin efectivo de la poesía sobre la sociedad. Y sobre este punto, es claro que Pacheco no está muy seguro que la poesía, en el siglo XX, sirva para transformar a la sociedad; pero sabe que no puede dejar de decir (no cantar, sólo decir) lo que le aflige:

“Pacheco [...] se percató de la escasa influencia de los escritores en la sociedad –gracias a lo cual ellos podían escribir lo que quisieran sin ser molestados por el gobierno en turno–, [y exhibe] las consecuencias que esta autonomía tenía en una sociedad como la mexicana: el aislamiento relativo de la literatura [...] y el confinamiento de los escritores a un papel secundario, en contraste con el que habían tenido en la construcción del Estado Mexicano durante el Siglo XIX.”<sup>44</sup>

A fin de dejar sentadas las bases sobre las que descansa la “poesía de denuncia”, señalemos algunos ejemplos más. Un hecho que modificó las expectativas de la generación de los

---

<sup>43</sup> Hoeksema, Thomas, “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *Texto crítico*, año 3, No. 7, mayo-agosto 1977, p. 101.

<sup>44</sup> Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer: Literatura y política en México*, México, CEIICH/UNAM/Plaza y Valdés, 2006, P. 224.

sesentas, siempre para mal, fue el asesinato de Ernesto “Che” Guevara, el 7 de octubre de 1967. Sobre esto, Pacheco escribe un poema, casi haikú, de cuatro versos:

Ellos  
al darle muerte  
le otorgaron  
la vida perdurable.<sup>45</sup> (p. 66)

El título es tan lacónico como el poema: “Che”. El sentido, la reacción de Pacheco frente al asesinato se trasluce apenas en el último verso, y específicamente en el adjetivo final: “vida **perdurable**”. No hay llanto, dolor, angustia, consternación o rabia frente al hecho. Solo la certeza del acto, la conciencia de que el hombre muerto pervivirá, sin mayores comentarios. La diferencia entre la reacción de este poeta y otros contemporáneos suyos es evidente. Baste el contraste con otro poeta, mexicano y nacido en el mismo año que Pacheco, Jaime Labastida, el cual escribe un poema 110 versos más largo, “Poema en tiempo de guerra”<sup>46</sup> para intentar decirnos qué ocurrirá ahora con el continente, una vez muerto El Guerrillero, con mayúscula. Como se ve, a Pacheco le interesa el registro más que la interpretación del hecho.

Dando un salto de 30 años en la cronología de los libros de José Emilio Pacheco, podemos observar un fenómeno semejante al ya señalado, ahora en el poemario *La arena errante* (1999). En éste, bajo un título apenas indicativo, “1994”, el autor nos deja otro poema breve, también de cuatro versos, donde sólo apunta, sin mayor comentario, el sentido de otra fecha traumática para el México moderno:

Toda la noche huimos del mar.  
El mar subió a la montaña.  
Y nos dejó en las manos su huella de sal,  
su advertencia de vida y muerte.<sup>47</sup>

¿Cuál es el significado de este poema? Podemos pensar, por contaminación del poema previamente comentado, en el alzamiento del EZLN en Chiapas, pero también en el conjunto de sucesos políticos acumulados en la fecha indicada. Lo que importa, en cualquier caso, es que Pacheco recurre de nueva cuenta a lo que hemos querido clarificar aquí: la mera constancia de hechos, sin mayor comentario. El uso alegórico de los elementos naturales (mar, montaña, sal) para reflejar sucesos sociales ya había sido tempranamente advertido por Thomas Hoeksema, al señalar que hay “sucesos particulares que activan la conciencia social

---

<sup>45</sup> Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, México, FCE, 2000, p. 66.

<sup>46</sup> Labastida, Jaime, “Poema en tiempo de guerra”, en *Animal de silencios*, México, FCE, 1996, pp. 133-136.

<sup>47</sup> Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000, op. cit.*, p. 522.

de Pacheco. No obstante, sin una dimensión alegórica para universalizar el momento presente, se perdería la perspectiva de los acontecimientos contemporáneos. La naturaleza transformadora de la alegoría evita que Pacheco sea un crítico social.”<sup>48</sup> Es decir que a nuestro poeta le interesa el presente inmediato, los acontecimientos cotidianos, sin duda alguna; Elena Poniatowska así lo confirma: “Desde siempre, José Emilio ha estado al tanto de todo; lleva la vida nacional impresa en su camisa y las preocupaciones en sus bolsillos”<sup>49</sup>, pero este interés por lo cotidiano estará invariablemente tamizado por una conciencia estética antes que política. Sobre este punto, Vicente Cervera afirma: “[para Pacheco] la poesía se convertirá en una experiencia testimonial, donde la crónica brindará sus blasones narrativos para arraigar en este nuevo ámbito lírico, cuyo panorama es divisado por un sujeto que observa el devenir de la historia y lo atestigua sin acritud pero con mordaz e irónica objetividad, consciente de su papel de testigo que ha presenciado los acontecimientos a través del tamiz de la cultura y la tradición escrita.”<sup>50</sup>

Acaso uno de los mejores ejemplos de esta “constancia lírica de la injusticia” que intentamos destacar en José Emilio Pacheco sea el poema “Indeseable”, también de *La arena errante*. Por su importancia para nuestro análisis, lo doy íntegro:

No me deja pasar el guardia.  
He traspasado el límite de edad.  
Provengo de un país que ya no existe.  
Mis papeles no están en orden.  
Me falta un sello.  
Necesito otro idioma.  
No hablo el idioma.  
No tengo cuenta en el banco.  
Reprobé en el examen de admisión.  
Cancelaron mi puesto en la gran fábrica.  
Me desemplearon hoy y para siempre.  
Carezco por completo de influencias.  
Llevo aquí en este mundo largo tiempo.  
Y nuestros amos dicen que ya es hora  
de callarme y hundirme en la basura.<sup>51</sup>

Poema de 15 versos con una base de endecasílabos que se hace diáfana hacia el final, retrata una condición lo más cercana posible al mundo de la calle, al desempleado, el asalariado, el excluido de la sociedad moderna, mercantilista, tan fustigada por Pacheco. Cada verso, a

---

<sup>48</sup> Hoeksema, Thomas, *op. cit.*, p. 106.

<sup>49</sup> Poniatowska, Elena, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en Hugo Verani (selec. y pról.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era, 1993, p. 19.

<sup>50</sup> Cervera Salinas, Vicente, “Juan Gelman y José Emilio Pacheco reavivan el hontanar poético europeo”, *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, No. XIII, Julio 2007: [http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_F\\_gelman.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_F_gelman.htm)

<sup>51</sup> Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, *op. cit.*, p. 556.

excepción de los dos últimos, contiene una sentencia descriptiva, mera enunciación del hecho. No existe un solo calificativo en el poema, a excepción del verso trece: “largo tiempo”. Nuevamente, como en “Manuscrito de Tlatelolco”, el hecho desnudo es más elocuente que cuantas consideraciones se puedan hacer sobre él.

En suma, creemos que las consideraciones aquí señaladas para José Emilio Pacheco son susceptibles de conformar el entramado mínimo para diferenciar la “poesía de denuncia” de la “poesía política”. Nos hemos referido a la distancia que media entre la actitud poética de Pacheco y la de Jaime Labastida. Este último, perteneciente al grupo conocido como “La espiga amotinada”, entidad colectiva que nos permitirá observar, como lo hicimos en Pacheco para la “poesía de denuncia”, algunos de los rasgos más acusados de la “poesía política”.

### c) *poesía política*<sup>52</sup>

La segunda manera de entender la poesía social es aquella que llamamos “poesía política” o, muy cercanamente, “poesía comprometida”. Tal como asentamos al principio de esta caracterización gradatoria, un rasgo de distinción entre el poema político y el de denuncia estriba en el compromiso asumido por el poeta para con la realidad. El sentido de tal compromiso, clarifiquemos, no se entiende aquí como supeditación del hecho poético a una causa determinada, sea la que fuere. Se trata, más bien, de un compromiso total. En esta vertiente, el poeta se asume, y al hacerlo en sí lo hace con su obra, como parte de una realidad concreta, situada en un tiempo y lugar concreto, y en esa medida es conciente de la necesidad de que la obra incida en dicha realidad. Esto implica, en primer lugar, un compromiso con la vida, del que se desprende la asunción política de su función en tanto escritor o, en un plano más general, de intelectual. Cuando nos referimos a la “asunción política”, nos referimos al hecho de la preocupación por los asuntos de la *polis*, no a la politiquería tradicional y por desgracia muy común en nuestra realidad hispanoamericana. En este sentido, el compromiso resulta ser con las causas más inmediatas y urgentes: explotación económica, dominación intelectual, opresión de género, sojuzgamiento étnico. Así vista, la “poesía política” implica una manera de mirar, vivir, padecer y reconocer los hechos circundantes, por tanto, de registrar esa realidad, lo que también hace la poesía de denuncia, pero dando un paso más allá: establecer un sentido de filiación (es decir, un compromiso) en el propio poema. Jorge

---

<sup>52</sup> En este trabajo hacemos referencia al término “política” en su sentido etimológico: “relativo a los asuntos de la *polis*,” y no como la simple manifestación de una doctrina ideológica. Lo mismo vale para el término “compromiso”: aquí se refiere a la asunción de una postura vital, sin signo ideológico determinado. Esta precisión casi baladí, permitirá ensanchar el margen teórico de este trabajo.

Semprún señala la indisolubilidad del compromiso en la obra cuando éste ha sido asumido por el escritor:

el compromiso [del escritor] se inscribe en una problemática que pertenece, hablando en términos correctos, a la capa social de los intelectuales: no es un concepto que se pueda aplicar indiferentemente a la situación y a las exigencias de cualquier otra capa o clase de la sociedad. El obrero puede estar atrapado en su situación social, enredado en los mecanismos de alienación. Puede, igualmente, adquirir conciencia de su situación de clase, e integrarse, con ello, a un proyecto revolucionario global: entonces se convierte en proletario y militante. Pero su compromiso de militante no se traducirá al nivel de su actividad creadora, de su trabajo productivo. Su trabajo productivo, día tras día, contribuirá a desarrollar la sociedad que quiere destruir, transformar. Su actividad de militante se desarrolla, entonces, en otro plano específico: sindical y político. El escritor, por el contrario, ve que su compromiso repercute, inmediatamente, sobre su trabajo creador. Pues como escritor, por ser escritor, se compromete. Lo que pone en juego su única razón de ser: en una palabra, su existencia.<sup>53</sup>

Un rasgo definitorio de la poesía política es su necesidad de comunicación, puesto que, al enarbolar una causa, se aspira que el receptor comparta su credo. En ese sentido, la efectividad de la poesía política radica en su capacidad de transmitir y ser aprehendida: “La fuerza de esta poesía proviene de la convicción del poeta de que habla para una masa de gente que comparte sus puntos de vista y sus intereses. Se dirige a un gran auditorio sabiendo que muchos están ya de acuerdo con él acerca de los credos principales y con la esperanza de que otros muchos lo estarán también cuando oigan lo que tiene que decir.”<sup>54</sup>

Si aceptamos la distinción entre la poesía social clásica, desde Homero hasta el siglo XVIII, y la poesía política moderna, esta última tendría como inicio la segunda etapa del Romanticismo, a partir de la proclamas de Hugo y Lamartine y las posiciones revolucionarias de Byron y Espronceda. En esta etapa, cronológicamente ubicada entre 1815 y 1848, “el poeta toma parte activa en la política, conspira, lucha en las barricadas, se adhiere personalmente a la causa de la independencia nacional de los pueblos sometidos a otros o de los que se esfuerzan por abatir el absolutismo monárquico.”<sup>55</sup>

A pesar del riesgo de ser tildados de “malos poetas” por *contaminar* la lírica de política, un grupo amplio de autores, en diversas latitudes y circunstancias, ha decidido asumir ese riesgo. En Hispanoamérica –uno de los espacios geográficos más propicios para ello, habida cuenta de su conflictivo devenir histórico–, se ha hecho de la poesía política una posibilidad, si no mayoritaria, sí muy utilizada entre los grandes nombres: desde la “Oda a Roosevelt” de Rubén Darío, la estirpe de poetas que asumen la idea del compromiso social en su obra es centellante tanto en cantidad como en calidad: Pablo Neruda, Cesar Vallejo,

---

<sup>53</sup> VV. AA., *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1970, p. 35.

<sup>54</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, op. cit., p. 14.

<sup>55</sup> Molina, Ricardo, *Función social de la poesía*, op. cit., p. 274.

Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Paco Urondo y Juan Gelman son apenas la vanguardia de tal grupo. Todos ellos podrían firmar la siguiente declaración de otro de los practicantes de esta vertiente poética, Ernesto Cardenal: “la literatura por la literatura, no sirve para nada. La literatura debe prestar un servicio. [...] Por lo mismo, la poesía debe también de ser política. Aunque no *propaganda* política, sino *poesía* política.”<sup>56</sup>

Un elemento necesario para describir la poesía política comprometida es el tema del lenguaje empleado, el registro lingüístico y el vocabulario seleccionado desde donde se enuncia el poema. Dado que un requisito connatural a esta poesía es su necesidad comunicativa, puesto que se asume como destinada a un lector que siempre está en el horizonte, la poesía comprometida ha sido habitualmente identificada con la llamada “poesía coloquial” o “conversacional”. La diferencia es de enfoque, más que de intereses poéticos de los autores. El término poesía coloquial hace referencia al registro lingüístico empleado en la constitución formal del poema, en tanto que el término poesía comprometida refiere al contenido temático con que se elabora el mismo. Sin entrar en honduras respecto a la consabida dupla fondo-forma, de lo que estamos hablando es de textos que pretenden transmitir más que sólo nombrar, y en ese sentido son poemas que se caracterizan por su capacidad de ser accesibles, tanto en su construcción retórica como en su temática, para el hombre común y cotidiano. Esta característica puede ser resumida con el título de un libro clásico de Mario Benedetti: hablamos de *Poetas comunicantes*. Valga el juicio del uruguayo sobre Fernández Retamar, para resumir lo que entendemos por poesía, poemas o poetas comunicantes:

La comunicación, [...], no atañe aquí a llanezas sentimentales, a blandos lugares comunes, a rutinarios comunicados sobre las condiciones climáticas de la propia y zarandeada soledad. La comunicación aquí es abanico de problemas, dignificación del prójimo como interlocutor válido, confrontación revolucionaria de las distintas interpretaciones o formas o actitudes, del ser y el estar revolucionarios.<sup>57</sup>

El espacio de acción de la poesía política está entonces marcado por las ideas de “compromiso”, “ética”, y “comunicación”. Pero hay más: de acuerdo con C. M. Bowra, la poesía política debe responder con integridad a tres fuerzas que presionan al poema político:

En primer lugar, la reafirmación de la integridad poética [...] significa que toda poesía política seria debe tener en cuenta los valores puramente poéticos y nada más. Debe evitar la retórica y no hacer

---

<sup>56</sup> Cardenal, Ernesto, “Prólogo” a *Poesía Nicaragüense*, Nicaragua, Ediciones el pez y la serpiente, 1975, p. VII.

<sup>57</sup> Benedetti, Mario, “Fernández Retamar: poesía desde el cráter”, en *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 213.

concesiones a la opinión pública sólo porque es la opinión pública. No debe ser un medio de adoctrinamiento ni presentar un punto de vista manufacturado para hacerse más impresionante. En segundo lugar, los temas públicos y políticos, que suscitan una amplia variedad de reacciones, no deben ser encerrados en límites artificiales, sino aparecer con su riqueza y autenticidad naturales, aunque contengan elementos grotescos, horripilantes, sucios o ridículos. En tercer lugar, el énfasis moderno en que la obligación del poeta es ser fiel a su propia visión y sensibilidad significa que, inclusive cuando se las tiene que haber con grandes asuntos y complejas ramificaciones, debe manejarlos a su modo, desde su propio punto de vista, con su solo discernimiento.<sup>58</sup>

Como se ve, la poesía política requiere una práctica casi equilibrista para evitar caer bajo el rótulo del “panfletarismo”, etiqueta que analizaremos un poco más adelante. Por ahora, a fin de mostrar sus efectos en la obra concreta, revisemos el caso de “La espiga amotinada”.

Los años sesenta son un momento de eclosión para la poesía política, tanto en México como en Latinoamérica. Un conjunto amplio de poetas optan por hacer de su obra textos literarios a la vez que textos de combate en un contexto social que exige la toma de partido por parte del intelectual. El compromiso asumido, en el caso de los autores que nos ocupan, será más práctico que discursivo: hablaremos de escritores que se forjan en un ambiente hostil tanto para sus convicciones ideológicas como para su manera de entender la creación literaria; por tanto, su militancia política estará muy ligada a su aglutinamiento en grupos de muy variada índole, pero cuyo fondo principal será el de fungir como centros de resistencia, oposición o actuación ante las camarillas dominantes: el prísmo y su salvaje expresión diazordacista, para lo político; la “Mafia” liderada por Fernando Benítez, Carlos Fuentes y Octavio Paz, para lo cultural.

En 1967, Benedetti apuntaba: “un escritor latinoamericano de hoy, cualesquiera sean sus actitudes política o estética, y cualquiera sea el punto geográfico desde el cual opine, no puede (a menos que se pase de sutil o de embustero) inscribirse automáticamente en una objetividad sin fisuras.”<sup>59</sup> De esta manera el uruguayo caracterizaba lo que, desde la óptica de la literatura del compromiso sesentera, se ve como la necesaria responsabilidad del intelectual: o asumir la realidad de que es parte para explicitarla en la obra, o bien eludirla a riesgo de convertirse, así sea por mera omisión, en corifeo del “enemigo”: el poder político identificado con la derecha, *ergo*, con la “dominación yanqui”, *ergo*, con la “explotación capitalista”. La postura intelectual enhebrada a la política y económica, pues.

En la década de los sesenta el discurso poético mexicano, en una corriente fortalecida a pesar del vituperio sistemático del nuevo *establishment*, encuentra nuevos temas, nuevas posibilidades, sobre todo nuevos motivos para reafirmar su convicción política y proyectar su

---

<sup>58</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, op. cit., p. 52.

<sup>59</sup> Benedetti, Mario, “Situación del escritor en América Latina”, en *El ejercicio del Criterio*, México, Nueva Imagen, 1981, p. 39.



compromiso ante el mundo en transformación que le rodea. La Revolución Cubana, el 68 no sólo mexicano sino también europeo, el asesinato de Luther King y del Che Guevara, la unidad popular chilena, los movimientos de ferrocarrileros, de médicos y de maestros en la misma época, la experiencia jaramillista y su terrible desenlace; todo esto ronda el imaginario poético de aquellos autores decididos a seguir explorando el compromiso político en su obra.

En este complejo caldo de cultivo, surge el grupo poético más sólido en este sentido: “La espiga amotinada”. Se trata de la guerrilla literaria (de la estirpe del Estridentismo, el Poeticismo y, con posterioridad, del Infrarrealismo) más exitosa en la historia de la literatura mexicana. Emulando las tácticas insurgentes en boga, su irrupción recuerda la estrategia del “foco guerrillero” proclamada por el “Che” Guevara: aspira a instaurar un centro de irradiación, prender la mecha de la inconformidad y la revolución, en la poesía mexicana. Comprensible acaso en el contexto de su aparición: años de utopías por realizar, sistema cultural aún generoso y con afán de inclusión, caldo de cultivo intelectual propicio para el imbricamiento de lo literario a lo social, en relación siempre dialéctica.

Este grupo fue bautizado con el nombre de su primer volumen colectivo aparecido en 1960<sup>60</sup>, y está integrado por Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Oscar Oliva, Jaime Augusto Shelley y Eraclio Zepeda. La búsqueda de estos poetas, en su actitud poética, era confrontar el letargo poético doméstico. Señala Bañuelos:

la escritura por la escritura sólo la hacemos los poetas mexicanos porque estamos divorciados de nuestra realidad. Nos hemos vuelto diletantes, virtuosistas, por falta de vitalidad, por falta de una asunción de la realidad social mexicana con todas sus contradicciones. [...] Entre los intelectuales y el poder no ha habido, en México, mayor discrepancia –salvo un pleito de familia, en 1968–.<sup>61</sup>

Este grupo tuvo, como declaración de principios, una presentación al inicio de cada uno de los cinco títulos que conformaban su primer volumen. En estos textos, se destaca el ejercicio poético como un hecho inherente y por lo tanto indisoluble de la sociedad. Pero, además, apostaban porque el texto poético, sin desmedro de su especificidad estética, reflejara las condiciones sociales del hombre, y sirviera como una expresión de las condiciones sociales del hombre, frente a la cual era necesario asumir un compromiso: “cada uno de los poetas

---

<sup>60</sup> VV. AA., *La espiga amotinada*, México, FCE, 1960; con posterioridad, publicaron un segundo volumen: VV. AA., *Ocupación de la palabra*, México, FCE, 1965. Aunque después de la segunda publicación la trayectoria de estos autores siguió derroteros distintos (en el caso de Zepeda, abandonando desde entonces la poesía y dedicándose al cuento), desde entonces y hasta la fecha ha sido imposible disociarlos de aquella apuesta estética, lo que se vuelve un indicio de la importancia que “La espiga amotinada” tiene en la historia de la literatura mexicana.

<sup>61</sup> “Juan Bañuelos” (entrevista), en Pitty, D. L., *Realidades y fantasmas en América Latina*, Mexico, INBA, 1975, p. 85.

‘amotinados’ preconiza la rebeldía, las esperanzas de una generación atormentada por la impotencia, la cólera [y colocan] la poesía al servicio de la acción, del cambio brusco, a saltos.”<sup>62</sup> El surgimiento de “La espiga amotinada” dio ocasión para debatir sobre las relaciones entre la poesía y la política, tema central en este trabajo y que, en las ideas vertidas sobre “la espiga” pueden leerse buena parte de las consideraciones frente a la poesía política. Y es que, la postura poética de este grupo “condicionó la actitud de gran parte de los intelectuales mexicanos hacia ‘La espiga amotinada’, creándose y fortaleciéndose desde entonces dos principales lugares comunes que rodean al grupo: a) los de “La espiga” escriben todos igual y b) son autores de poesía política, con mensaje, de donde se sigue que no hacen ‘verdadera poesía’.”<sup>63</sup>

A fin de clarificar la forma en que estos poetas asumen su práctica literaria en relación con el compromiso político, revisemos, sólo como ejemplo, el texto de Eraclio Zepeda que precede a su libro contenido en *La espiga amotinada*, “Los soles de la noche”:

Creo que la poesía debe ser sencilla, clara, casi un ponerse a hablar con un amigo; por lo tanto, en mi obra, quiero evitar rebuscamientos, limaduras infinitas, tono doctoral. He dicho una poesía sencilla, mas no intrascendente; hacer esto equivaldría a caer en un doble error: no hacer poesía y no ajustarse a nuestro tiempo.

Creo también que la poesía debe ser portadora de una idea, vehículo de un sentimiento, ya sea éste personal o colectivo. No estoy hablando de lo que durante mucho tiempo se llamó “mensaje”, pero pienso que el creador imprimirá a su obra el impulso de su verdad, hecha suya, hecha carne, y su poesía, entonces, estará diciendo algo.

Estoy en contra de la poesía hueca, de la de puro ropaje, de la retórica. En definitiva, creo lo importante es ser sincero, comprometerse cuando se es consciente del compromiso contraído, pero no ser jamás un incondicional. Pensar que la poesía es producto de hombres dirigida a hombres y no a otra cosa, es lo que en verdad importa.<sup>64</sup>

Las notas características de la poesía política están presentes en esta muestra: el compromiso directo con la realidad, la sanción de tal compromiso como actitud ética, la necesidad de comunicación, la búsqueda de salvaguardar lo específicamente poético. Sobre este último punto, es de particular interés destacarlo: la idea del poema político como un texto que va en desmedro de la calidad artística es de inmediato atajada por sus integrantes. Jaime Labastida señala sobre este punto que ““En ocasiones, pues, hago-hacemos-poesía de tema político, no política poética. Sabemos que el combate que el poeta que el poeta tiene que dar es fundamentalmente, al menos en el terreno poético, con el lenguaje”<sup>65</sup>; en tanto que Juan

---

<sup>62</sup> Wong, Oscar, *La salvación y la ira*, México, Claves Latinoamericanas, 1986, p. 39.

<sup>63</sup> Casar, Eduardo, “Sobre ‘La espiga amotinada’”, en Klahn, Norma y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, op. cit., p. 192.

<sup>64</sup> en VV. AA., *La espiga amotinada*, op. cit., p. 159.

<sup>65</sup> citado en Casar, Eduardo, “Sobre ‘La espiga amotinada’”, en Klahn, Norma y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, op. cit., p. 194.

Bañuelos declara: “Hay que motivar, que despertar la conciencia cívica de los ciudadanos. Esos es un hecho. Y a través de mi poesía, hasta donde es posible, trato de hacerlo. [...] Porque el poeta tiene una obligación frente a su pueblo: conservar, enriquecer y perfeccionar su idioma, por una parte; por la otra, suscitar que los demás compartan sentimientos inéditos e incluso sensibilizarlos políticamente.”<sup>66</sup>

Tal actitud ética, por supuesto debe tener su correlato en la obra específica, el poema. Uno de los textos más citados del grupo en general es el poema inaugural de “Escribo en las paredes”:

Me salgo de esta hoja.  
No sirve ya el papel.  
No sirve el llanto.

Vengo de dar un doble puñetazo  
En la mesa del hambre y de la usura.  
Vengo de atar el miedo a un rayo desbocado,  
De recoger la nieve que descende,  
De convertir mi alma en una seca piel.  
Vengo de dibujar el blanco  
De una bala en mi frente,  
De llevar la mañana a los ojos nublados,  
De sacar a la calle al luto y a la fiebre.

No sirve ya el papel.  
No sirve el llanto.  
Escribo en las paredes.<sup>67</sup>

El encono frente a la realidad es expresado en formas poéticas canónicas. El uso de metros “cultos” (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos) coloca al poema como una expresión trabajada de la realidad. Podemos reconocer en el poema la voz del hombre atormentado por su circunstancia histórica, y su necesidad de actuar frente a ella: el poeta sale a la calle, a “escribir en las paredes”.

Así como Bañuelos trabaja el rigor formal del poema, Labastida hará lo propio con los tropos poéticos. En “Relámpago de ira”, las figuras retóricas (prosopopeya, sinestesia, metáfora, símil, sinécdoque) aparecen de forma concentrada, verso a verso, para expresar la desazón frente al dolor humano, la represión, el sojuzgamiento:

Me tumefacta el rugido de inocentes.  
La palabra es herencia.  
Cuelgan como frutos,  
no murciélagos, sí hombres.  
Un relámpago de ira sobrecoge.

---

<sup>66</sup> “Juan Bañuelos” (entrevista), en Pitty, D. L., *Realidades y fantasmas en América Latina*, op. cit., p. 85.

<sup>67</sup> Juan Bañuelos, “Escribo en las paredes” en VV. AA., *Ocupación de la palabra*, op. cit., pp. 9-10.

Un cordón amoroso  
ata mi lengua agora con la tierra<sup>68</sup>

En suma, “La espiga amotinada” nos permite mirar una cima de la poesía política en México. En este grupo, a la par de las características inherentes a esta vertiente lírica, todas ellas hasta aquí circunscritas al terreno de lo temático del poema, podemos encontrar una orfebrería versal que corresponde, en los hechos, a las preocupaciones estéticas tanto como a las éticas de este tipo particular de poesía. La descalificación corriente de la “poesía política”, de la que este grupo no se escapó, como hemos reseñado en el presente capítulo, se instala más en lo temático que en lo formal del poema, “la reiteración del lugar común según el cual poesía y política son inconciliables (esto se piensa así sólo cuando la política está a favor del socialismo), lo que equivale a decir que es el tema y no la manera de tratarlo lo que da valor a un poema.”<sup>69</sup> Esta descalificación, en última instancia, le atribuye un carácter “panfletario” a la obra, rótulo que en automático evita ulteriores consideraciones: si un poema se reputa como panfletario, ergo, no es poesía; por lo tanto, ni siquiera merece la pena su estudio. Pero, ¿esto es así? Revisemos la idea.

#### d) *poesía panfletaria*

Según el Diccionario de la Real Academia Española, “panfleto”, en su segunda acepción, se define como “opúsculo de carácter agresivo”<sup>70</sup>; en literatura, cuando este calificativo se le aplica a un poema, el término tiene más de oprobio que de descripción: no indaga en el carácter literario de la obra adjetivada, sino en su postura ideológica. En otras palabras: se suele descalificar como “panfletarias” aquellas obras que asumen algún compromiso, como si ese solo hecho les restara méritos artísticos. Este tipo de poesía, por lo común apriorísticamente descalificada, que es comprometida y política necesariamente, casi siempre establece una fechación, una localización cronotópica al interior del texto; es decir que estos poemas, aunque con muy diverso sentido, lenguaje y recursos, comparten un carácter: el de proclamar una postura política o ideológica frente a un determinado suceso, sea histórico (un gobierno, una guerra) o circunstancial (la muerte de un líder social, el apoyo a un “compañero

---

<sup>68</sup> Jaime Labastida, “La feroz alegría”, en VV. AA., *Ocupación de la palabra*, op. cit. p. 252.

<sup>69</sup> Casar, Eduardo, “Sobre ‘La espiga amotinada’”, en Klahn, Norma y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, op. cit., p. 194.

<sup>70</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española, Tomo II*, Madrid, Real Academia Española, Vigésima segunda edición, p. 1665. De acuerdo con el *Diccionario de uso del Español* de María Moliner, Editorial Gredos, Edición electrónica, versión 2.0, 2001, un panfleto es un “folleto u hoja de propaganda política o de ideas de cualquier clase”, lo cual lo coloca indubitablemente en la órbita del poema político.

de lucha”). Bajo este calificativo, toda una tradición literaria ligada al compromiso con el entorno inmediato, a la asunción de las convicciones políticas en la práctica discursiva, termina por ser relegada al nivel de lo “intolerable” en virtud tan sólo del juicio crítico preanalítico.

El rótulo “poesía panfletaria” supone una valoración de índole literario que en automático minusvalúa el carácter estético de la obra. No obstante, no olvidemos que el término “panfleto” proviene de la política, donde tiene un valor de combate, crítica, denuncia exaltación. En realidad, la pretendida valoración literaria es más bien ideológica: cuestiona los valores del contenido más que de la forma. Por tanto, la caracterización de un poema como “panfletario” no permite decir si es un buen o un mal textos literario, sólo permite mirar desde otro horizonte este tipo de obras, preocupadas como están por incidir de manera efectiva en la conciencia del lector. Si ello supone utilizar estrategias formales efectistas o reputadas como “facilonas”, es porque sólo a través de ellas consiguen su objetivo. En más de una ocasión, hemos señalado que la poesía política, en su afán por establecer una comunicación efectiva con su receptor, incurre en estrategias formales tendientes a la inteligibilidad del texto, lo que hace suponer que, al colocar la función estética supeditada a la comunicativa, el texto pierde en automático su especificidad artística.

En este sentido, una amplia zona de la poesía política ha sido filiada al terreno del panfleto. Desde los “Cantos a Stalingrado” de Pablo Neruda hasta la obra de Ernesto Cardenal, han sufrido tal condena. Se les acusa, entre otras cosas,

de exagerar su papel, de hacer su exhortación sentimental más violenta que lo admitiría una probidad estricta, y de simplificar los hechos más de lo que corresponde a la verdad. Al final esto desacredita su autoridad y socava su exhortación. Porque cuenta tanto con la excitación y la explotación de las emociones, éstas son para ella más importantes que la materia inteligible con que se vinculan, y el resultado es a veces el desacuerdo entre lo que se dice realmente y la energía con que se lo dice. [...] Al apelar tan fuertemente [a las emociones] la poesía política se expone a hacerse vulgar, superficial o falsa.<sup>71</sup>

Y, más de uno añadiría, panfletaria. Sin embargo, como el mismo Bowra acota: “esta extensión de los sentimientos personales a una esfera más amplia es extremadamente arriesgada a menos que el poeta esté tan seguro de sus valores que puede dar seguridad y claridad a actitudes que de otro modo se perderían en un tumulto de emociones.”<sup>72</sup>

Lo que deseamos consignar aquí en torno a la “poesía panfletaria” es que podemos abordarla desde dos perspectivas: Podemos asumir que toda “poesía política” es susceptible

---

<sup>71</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, op. cit., pp. 23-24.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 132.

de convertirse en un panfleto bajo el esquema de que el “arte sólo sirve al arte”, y por tanto al prestarse a otras causas demerita su valor artístico, pero a esto objeta José Tlatelpas que “el arte por el arte, en sí, es una fantasía de intelectuales miopes, dado que el arte, como tal, es una realidad social y, por tanto, no ajena a los problemas sociales, económicos y políticos [...] el arte por el arte es, al fin y al cabo, ‘para alguien’ y por ‘alguien’.”<sup>73</sup>; por otro lado, podemos considerar que toda poesía, tanto política como de otros filones temáticos, es susceptible de convertirse en panfleto: “Si bien mucha poesía política no vale el papel en que es escrita, lo mismo sucede, después de todo, con la mayor parte de la poesía sobre la mayor parte de los temas y en la mayor parte de los períodos y no desacredita a la pequeña cantidad de poesía auténtica que desafía la corrosión del tiempo.”<sup>74</sup>

Esto nos devuelve al punto inicial del presente capítulo, donde expusimos los diferendos entre las concepciones esteticistas y socializantes de la literatura en general y la poesía en particular. No obstante, hay un hecho que no podemos omitir: entre 1917 y 1968 al menos, un sector amplio de poetas tienden a hacerse cantores sociales, lo cual como hemos señalado, involucra una actitud política, y en este sentido las descalificaciones provienen justo de su decisión por enarbolar una causa, dado que los críticos a esta poesía suponen que el poema no puede ser vocero de nada más que su propia subjetividad. Así ocurrió, por ejemplo, en el caso mexicano, cuando en 1972, a través de la encuesta-debate convocada por la revista *Plural*, “México, 1972: Los escritores y la política”, su artífice Octavio Paz *tira línea* sobre la concepción que, en adelante, será la corriente en el ámbito de la crítica literaria tradicional: “[el escritor] no habla en nombre de la nación, la clase obrera, la gleba, las minorías étnicas, los partidos. Ni siquiera habla en nombre de sí mismo: lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su propia existencia. La literatura comienza cuando alguien se pregunta: ¿quién habla en mí cuando hablo?”<sup>75</sup>

Examinemos brevemente, a fin de aclarar nuestras ideas, la obra de un poeta que, en su compromiso político vigente desde 1968 y hasta el día de hoy, ha escrito una gran cauda de poemas que sin ningún reparo se podrían calificar de “panfletarios”, etiqueta que tomamos en este momento como mera categoría descriptiva de intenciones sin que medie en ella observación alguna sobre la calidad intrínseca de sus poemas, dado que, como hemos visto, la consideración de un poema como “panfletario” excluye las valoraciones estéticas.

---

<sup>73</sup> Tlatelpas, José, “Prólogo” a Del Campo, Xorge, *Antología de poesía proletaria*, México, C. Latinoamericanas, 1986, p. 8.

<sup>74</sup> Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, op. cit., p. 12.

<sup>75</sup> *Plural*, vol. II, num. 13, octubre de 1972, p. 22.

Leopoldo Ayala, quien se ha destacado como militante político y promotor cultural de las causas sociales más variopintas pero siempre “abajo y a la izquierda”, es autor de una producción que goza de reconocimiento entre sus “compañeros de lucha”, no así en el canon del sistema literario mexicano. *Vivirás América*<sup>76</sup> es la obra clave de Ayala: reunión de 15 años de labor poética, este solo título es suficiente para que Ayala sea parte imprescindible en el *corpus* de la poesía política mexicana.

En *Vivirás América*, Ayala traduce en clave poética las luchas a que se adscribe: en la serie “Seis cartas Mexicanas”, por ejemplo, el autor presta la voz poética a cada uno de los dirigentes de los movimientos sociales tratados. En el poema, hablan Demetrio Vallejo, Othón Salazar o la hija de Rubén Jaramillo; este artificio apela, en primera instancia, a la implicación directa de la realidad en el texto, pero, en segunda intención, constituye la línea discursiva que interesa a Ayala: el poema ha de ser necesariamente un vehículo para expresar, para colectivizar, la lucha política. Aunque esto parece una perogrullada, se torna relevante si consideramos la “impersonalidad” poética como rasgo distintivo de la poesía de nuestro tiempo. Frente a esta concepción, Ayala aboga porque el poema esté siempre en función de la realidad objetiva. Así, en “Escribe un poema”, contrapone la necesidad poética al apremio militante:

Es cierto que ni hoy ni ayer he podido escribir  
un poema  
cómo hacerlo si es necesario primero redactar el volante  
transportar la silla y el micrófono para la asamblea  
ordenarse en los rostros de los compañeros  
llenar de furia las palabras para el mitin  
discutir con los militantes cuáles consignas pintar en las mantas  
sostener las banderas de huelga  
clavar las pancartas en los palos, en los brazos en las pupilas<sup>77</sup>

La difundida creencia en la “autonomía” del trabajo artístico respecto de la realidad, como se puede ver, es el centro de la crítica. Para el poema político, lo estético sólo tiene cabida en la plaza pública, la realidad es condición *sine qua non* para el poema, no mero referente tangencial. Pero la poesía política, aun si la calificamos de “panfletaria”, por mera definición, no implica la inocuidad artística: la praxis política, con todo y su carga ideológica, es tema,

---

<sup>76</sup> Ayala, Leopoldo, *Vivirás América*, México, Siglo XXI, 1979. Este libro, publicado por primera vez en 1971, tuvo un total de cinco ediciones siempre aumentadas, la última en 1979. El texto recupera poemas publicados con anterioridad en el volumen colectivo *Poesía joven de México*, donde aparece al lado de Alejandro aura, Raúl Garduño y José Carlos Becerra. Esta publicación colectiva también tuvo cinco ediciones, la primera en 1967 y la última en 1978. Consideramos que, no obstante la publicación posterior de otros títulos de poesía, *Vivirás América* recopila lo mejor y más representativo de la obra de Ayala.

<sup>77</sup> en VV. AA., *El libro rojo del 68*, op. cit., p. 105.

motivo, asunto; pero no es el poema. El poema, para ser, deberá reconfigurar ese material, así sea para prestar servicio a causas más inmediatas. En este sentido, el por qué de la poesía se trasmuta en para qué: finalidad, no autocontención.

Puedo escribir no un poema sino una sucesión de líneas  
[...]  
firmar republicanamente un libro  
como poeta innecesario y sorprendido  
arrojar bombas de palabra en encuentros y congresos oficiales  
[...]  
a todo esto la certeza de que se está haciendo muy poco  
¡Carajo! digo yo  
cómo detener el trabajo de todo  
cómo desocupar la mano y la conciencia  
para escribir enteramente un poema.<sup>78</sup>

La poesía de Ayala, queda claro, será imprecación, conciencia, lucha, y también esperanza. Para él, en tanto hombre de su época, militante y activista de la lucha social, cada batalla dada, desde la Revolución traicionada de Zapata y Villa hasta las experiencias fatídicas del 68 y el 71, no serán sino acicates para reivindicar el derecho a transformar el mundo. Esto debe entenderse, en la última frontera de los años sesenta, como parte del desborde de utopías que aún consideran viable la instauración de una sociedad más justa. El poema “Viva México”, es muestra irrefutable:

Aquí México  
atado  
humillado  
tierra que no ha podido ser  
[...]  
Escuchen, institucionales asesinos de mi patria:  
ya se levanta desde los quince años  
hasta la sierra guerrerense,  
desde Genaro y Lucio hasta Sonora,  
[...]  
desde la historia de este pueblo  
hasta las valerosas venas mexicanas  
se levanta la palabra;  
un grito nuevo, sobrehumano,  
de un solo hecho: ¡VENCEREMOS!<sup>79</sup>

El poema, en tanto arma de combate en su doble intencionalidad, política y estética, concluye con el grito de guerra por antonomasia de las luchas libertarias latinoamericanas de la época: “¡VENCEREMOS!” Y es que este poema, escrito para ser leído en el marco de la celebración

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>79</sup> Ayala, Leopoldo, *Vivirás América*, op. cit., p. 228.



del inicio de la Revolución Cubana, opone al discurso oficial el discurso marginal: así, el poema funge como resistencia a la retórica gobiernista que usufructuó las figuras rebeldes arquetípicas, y reclama su rescate para el proceso revolucionario presente:

Condeno a los asesinos de Zapata y Villa  
que acercaron una revolución hipócrita,  
que subieron el poder agigantando el arma y la mentira  
y acometen como auras de rapiña  
y se reparten sin haber serenado el cadáver de mi pueblo.

Frente a tanto, aprende a ser México sosteniendo ser hombre  
su trinchera, su coraje  
el valor revolucionario  
su estatura de hombre aprende.<sup>80</sup>

Es necesario precisar en este punto que la poética de Ayala nos impele a leer la función social de la poesía de un modo particular. La realidad constituye al poema, sin ser el poema; pero el poema no podrá ser sin una funcionalidad específica: su incidencia en esa realidad. En el camino, acaso el poema se arriesgue a lindar la proclama, pero esto, más que defecto, es cumplimiento de objetivo; más que un infecundo esteticismo, la poesía política requiere la comunicabilidad plena del hecho poetizado, por lo que el artificio retórico será, de nuevo, sólo en función del interés superior.

Creemos que el ejemplo de Leopoldo Ayala basta para mirar la endeble descalificación presente al momento de etiquetar un poema como “panfletario”. El examen mínimo de las particularidades textuales, una vez entendidos los presupuestos base que operan en el poema político, si no es una lectura intencionada (es decir, si no opone una ideología a otra), puede advertir rasgos estéticos relevantes. Este ejercicio, en última instancia, es el mismo para cualquier tipo de asedio a un poema a fin de indagar en su calidad artística. Lo temático, sólo punto de partida, jamás debiera suponer prejuicio. Como certeramente señaló Carlos Montemayor, en juicio que compartimos: “el criterio que para impugnar una obra utilice el término “político” o “panfletario”, es de la misma naturaleza que el que utiliza términos como lírico, reaccionario, escapista, purista o religioso. Un poema vale por su capacidad de trascendencia universal, no sólo por su ideología política, su indignación, su amor, su lascivia o su arrebató religioso.”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>81</sup> Montemayor, Carlos, “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta”, *op. cit.*, p. 30.

Con los apuntes anteriores, creemos que el terreno queda desbrozado de manera suficiente para emprender el último objetivo de nuestro trabajo, que es indagar en la concreción efectiva del poema político en poemas y poetas específicos. El siguiente capítulo tendrá justo como finalidad analizar la trayectoria y los procedimientos poéticos de un autor fundamental, por la calidad de su obra, para la poesía política. La revisión de su trayectoria será el punto de arranque, pero la intención última es reconocer formas y procedimientos en poemas específicos, que debe ser a fin de cuentas el centro de toda indagación literaria. Quisiéramos concluir este capítulo citando las palabras de José Tlatelpas, quien, desde nuestro punto de vista, conjunta los diversos elementos que en este capítulo hemos planteado:

“Un poema está palpitante de ideología, siempre está al frente una posición social y una posición respecto a la estética, sus códigos y sus valores. [...] de ningún modo se escapa al compromiso y llega a la neutralidad inicua. De un modo u otro toma partido en su intencionalidad y, al publicarse, en su socialidad.”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Tlatelpas, José, “Prólogo” a Del Campo, Xorge, *Antología de poesía proletaria*, op. cit., p. 12.

## CAPÍTULO 3

### ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO: LA ESTÉTICA DEL COMPROMISO

En los capítulos anteriores, indagamos la trayectoria y las maneras en que se ha entendido la idea del compromiso político en el decurso de la poesía política mexicana, primero como un recurso inherente a la constitución de una nacionalidad propia también desde la literatura, y con posterioridad como una manera de vincular la acción poética a los conflictos y manifestaciones sociales. Asimismo, propusimos una tipología del poema social decantándonos por la expresión “poesía política” como la categoría crítica más competente para expresar las intenciones y actitudes tanto éticas como estéticas de los poetas mencionados a lo largo de este trabajo. Finalmente, caracterizamos a la poesía política en relación con la polémica etiqueta “poesía panfletaria”, enunciando en qué sentido debemos entender tal rótulo y, sin desligarlos por completo, propusimos una actitud distinta al momento de mirar tal calificativo. En lo que resta de este trabajo, revisaremos la obra de Enrique González Rojo, un autor que consideramos nodal para la caracterización del poema político, amen de hacer las consideraciones pertinentes sobre su trayectoria intelectual como una manera de mejor comprender el marco intelectual en que se inserta su obra, y cómo se relaciona con los supuestos teóricos que han regido nuestra investigación.

Para hablar de Enrique González Rojo, es necesario señalar una característica connatural a su trayectoria: su militancia en los márgenes del ámbito intelectual nacional. Siempre a salvo de los vínculos vergonzantes con el poder en cualquiera de sus manifestaciones, sean políticas, literarias o académicas, González Rojo ha creado en sus lectores el sentimiento de estar disfrutando a un poeta deslumbrante y comprometido. Complejo y profundo a la vez, su obra resulta irónica, mordaz, humorística; pero siempre ilustradora. Porque en él encontramos la cada vez más difícil praxis estética que no rehúye lo coloquial por aparentar una complejidad que puede devenir artificio fatuo; porque en su obra convive la vida cotidiana con la reflexión filosófica en su sentido primigenio: el asedio incoercible de la verdad; porque en su viaje al país de las metáforas –sentido originario de la poesía, como bien intuyeron él y sus cofrades allá en su prehistoria poeticista– ha enhebrado un discurso lírico ahíto de experimentaciones formales que no ha menguado su capacidad de transmitir sentidos, emociones, experiencias vitales. Y sobre todo, porque González Rojo ha demostrado que la facultad humana de asumir un compromiso auténtico con las causas más

necesarias (llámese explotación económica, dominación intelectual, opresión de género o sojuzgamiento étnico) no es incompatible con la producción literaria; por el contrario, su creación lírica es arma de combate que no renuncia a lo estético, su obra teórica es revisión crítica que parte de un rigor del pensamiento. En otras palabras, Enrique González Rojo es un trabajador intelectual conciente de sus deberes, tanto morales como materiales. Es así que su labor como escritor, como filósofo y como educador ha estado orientada a mostrar la necesidad de trabajar desde la reflexión activa y su natural consecuente, la creación, para intervenir en la transformación del estado de nuestra cultura. Revisemos, en principio, las rutas primeras en la formación de este poeta, para posteriormente acercarnos a su percepción del trabajo intelectual y finalmente ver sus ideas concretadas en texto poético.

Nacido el 5 de octubre de 1928, realizó estudios de Doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue durante más de 30 años profesor de esta disciplina en el Colegio de Ciencias y Humanidades, en la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Universidad Autónoma de Chapingo y en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. A su magisterio filosófico, debe sumarse su labor como titular de talleres poéticos en esas mismas instituciones, donde formó a una cantidad importante de poetas jóvenes.

Su militancia en diversos movimientos políticos, elemento necesario de considerar para entender su concepción de la poesía como un compromiso social, ha cursado variados momentos: militante del Partido Comunista Mexicano en los años cincuenta; miembro del Movimiento Espartaquista de José Revueltas a principios de los sesenta; activista en el Comité de Intelectuales en apoyo al movimiento estudiantil del 68; fundador del Espartaquismo Integral Revolución Articulada, de la Organización de Izquierda Revolucionaria - Línea de Masas, del Partido Socialista Unificado de México y del Partido de la Revolución Democrática; integrante de la coordinación colectiva de la Convención Nacional Democrática convocada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 y siempre, participante en múltiples movimientos políticos y sociales de vocación izquierdista.

La obra poética de González Rojo, que será la que más extensamente analizaremos en este capítulo, pese a su importancia nodal, no debe menospreciar su obra teórica en el campo de la filosofía y la filosofía política: Desde su temprana interpretación de la obra de Louis Althusser<sup>1</sup>, su obra en este rubro abarca más de 30 títulos, algunos de ellos parcialmente recopilados y publicados en los años ochenta<sup>2</sup>. En el año 2007, se publicó la que, a decir del

---

<sup>1</sup> González Rojo, Enrique, *Para leer a Althusser*, México, Editorial Diógenes, 1974.

<sup>2</sup> González Rojo, Enrique, *Obra filosófico política, VI tomos*, México, Domés, 1986-1988.

propio González Rojo, es su obra más importante en materia filosófica: *En marcha hacia la concreción*<sup>3</sup>, donde reúne, revisa y corrige su sistema filosófico desarrollado a lo largo de más de 50 años de trabajo.

Además, es autor también de dos importantes libros de Ensayo sobre Octavio Paz: *El rey va desnudo. Los ensayos políticos de Octavio Paz*<sup>4</sup> y *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo*<sup>5</sup>. En el primero de ellos, el autor hace una revisión crítica, desde el materialismo dialéctico, tanto de las ideas como de los procedimientos estilísticos de Paz al momento de abordar la historia como proceso social. En el segundo, obra de coyuntura, revisa las relaciones que el autor del *Laberinto de la soledad* había establecido en ese momento con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, particularmente a través de la revisión crítica de *Pequeña crónica de grandes días*, libro del Premio Nobel mexicano con el que, a decir de González Rojo, Paz se convirtió en el ideólogo del salinismo.

Por lo que hace a la obra poética de González Rojo, ésta ha sido dividida por él mismo en tres etapas:

1. PREPOETICISTA, en la que publiqué mi librito *Luz y silencio*.
2. POETICISTA, en la que escribí mi Poética y el texto Dimensión imaginaria.
3. POSTPOETICISTA, que se inicia con *Para deletrear el infinito* de 1972 y se continúa con los textos posteriores a ese poemario.<sup>6</sup>

En conjunto, su obra poética abarca, hasta el 2010, un total de 38, de los cuales la mitad, de lo más variado en cuanto a asuntos y moldes poéticos, forman parte de de su ciclo poético fundamental: *Para deletrear el infinito*, obra que consta de cuatro tomos<sup>7</sup>. Esta producción, que abarca 26 años de trabajo, nace de la decisión del autor por dedicarse a “la tremenda tarea” de balbucir (deletrear) todos los temas posibles: “así como el infinito, para decirlo en lenguaje filosófico, es el agregado infinito de finitos, este tema no es otra cosa que el tema de los temas. Hablar del infinito es hablar de todo.”<sup>8</sup> El entramado total del proyecto creativo mencionado, pese a su relevancia y complejidad, no será abordado por ahora, dado que la sola descripción y el análisis de este ciclo poético total rebasarían los límites de nuestro

---

<sup>3</sup> México, UACM, 2007.

<sup>4</sup> México, Editorial Posada, 1989.

<sup>5</sup> México, Editorial Posada, 1990.

<sup>6</sup> González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, México, Versodestierro, 2007, p. 122.

<sup>7</sup> *Para deletrear el Infinito I*, México, Cuadernos, 1972; *Para deletrear el infinito II (1975-1981)*, México, La palabra al viento, 1988; *Para deletrear el infinito III (1981-1985)*, México, Ed. Katún, 1985; *Para deletrear el infinito IV* (1998). Del cuarto tomo sólo versión electrónica, y todos pueden ser consultados en la página electrónica del poeta: <http://www.enriquegonzalezrojo.com/>

<sup>8</sup> González Rojo, Enrique, “Cuando la pluma toma la palabra”, en *El antiguo relato del principio; Para deletrear el infinito II (1975-1981)*, México, Editorial la palabra en el viento, 1988, p. 9.

trabajo; lo que deseamos es dejar constancia de la multiplicidad temática del autor, de la cual abordamos en por ahora sólo el filón de sus poemas políticos.

Repitamos el lugar común para decir que González Rojo es “hijo y nieto de poetas”: su abuelo, Enrique González Martínez, patriarca de la poesía mexicana en la primera mitad del siglo pasado; su padre, Enrique González Rojo, miembro del grupo Contemporáneos, de tanta trascendencia en nuestra historia literaria. Tal prosapia le otorga una responsabilidad frente su tradición, a la vez poética y familiar. El segundo González Rojo (Jr. o Arthur) se encontrará ante un peso ineluctable: demostrar que es poeta por derecho propio, no por legado de apellido; de tal suerte que emprende la búsqueda de una “personalidad poética” propia, que lo distinga al mismo tiempo que lo haga digno heredero del prestigio familiar. En ese sentido, desde muy joven inicia sus primeros escarceos —a cual más osados— en el terreno poético, al lado de sus cofrades “poeticistas”. Desde entonces, este autor toma una permanente conciencia de la labor poética, de los resortes internos que hacen del poema un entramado complejo de forma, contenido e inspiración; imposibles de decantar al vacío, como en probeta, para conocerlos por separado.

La extensa obra de Enrique González Rojo nos impele, por fuerza, a seccionar de ella sólo la parte que concierne al tema central de nuestro trabajo: la poesía política y las relaciones del poeta, o en un plano más general como veremos, del intelectual, con la sociedad. Para ello, en primer lugar debemos asomarnos al inicio de su trayectoria literaria, puesto que tal principio estético marcará, de alguna manera su producción total: nos referimos al Poeticismo. Creemos de suma importancia la revisión de este episodio dado que allí se originan las primeras directrices teóricas, bien que transfiguradas, de su obra poética posterior. En segunda instancia, revisaremos sus conceptos, de base filosófica, sobre el trabajo intelectual y la forma como éstos afectan las ideas estéticas del autor, en tanto poeta, al momento de su creación lírica. El tercer momento del presente capítulo será la verificación de los procedimientos específicos mediante los cuales se constituye lo que hemos llamado la “estética del compromiso” de Enrique González Rojo, revisando cómo ésta se manifiesta a lo largo de su ciclo poético fundamental que ya hemos apuntado.

Antes de avanzar, debemos hacer una advertencia: en los más de 35 años de producción poética que nuestro autor reconoce como su obra madura, no es que sean escasas las referencias críticas a ésta: son nulas. Fuera de la “antesala” que escribe Luis Rius para el primer tomo de *Para deletrear el infinito*, y los prólogos de Salvador Elizondo a la antología “familiar” *Tres Enriques* y de Federico Patán a la Antología personal *Confidencias de un árbol*, simplemente no existen estudios ni referencias críticas a la poesía de González Rojo.

Esto nos ha llevado a la necesidad de emprender una interpretación, que reputamos de primigenia, de la obra de González Rojo con el fin de explicar ciertos mecanismos y procedimientos de su poesía. Dado que el foco de nuestra atención es la “poesía política”, no podremos abarcar otros campos temáticos de su obra, pero esperamos que el presente trabajo sirva de acicate para explorar esas otras vetas que quedarán lamentablemente en la orilla del presente trabajo.

### ***3.1 Los años de formación: El poeticismo.***

En la historia de la literatura mexicana del siglo XX –que aún está por escribirse– existen, a la par de corrientes, grupos, tendencias, ismos e individualidades canónicas y consagradas (algunas quizá canónicas por consagradas), elementos marginales, fantasmas que de cuando en cuando se presentan para recordarnos lo que pudo ser, o lo que fue pero es preferible que no sea. En el primer caso, el de la consagración, podemos mencionar al vuelo: Ateneo de la Juventud, Contemporáneos, Novelistas de la Revolución, Generación de Medio Siglo, Octavio Paz. En el segundo, los fantasmas del Estridentismo, del Agorismo, de las Novelas Líricas, del Infrarrealismo, cierta zona –la teórica tanto política como filosófica– de José Revueltas, el Poeticismo. Larga digresión requeriría explicar el por qué de la difuminación del segundo grupo. Pero no es ése el fin del presente trabajo. Lo que nos compete, por ahora, es arrojar la luz sobre, materializar a, un grupo, no denostado sino borrado por causa del silencio. Nos referimos al último de la segunda serie: el Poeticismo.

Practicado en el cruce de dos décadas –fines de los cuarenta y principios de los cincuenta–, el Poeticismo es el sello de origen, nodriza teórica más que práctica, además de Enrique González Rojo, de otros dos escritores reputados como importantes en la poesía mexicana: Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009) y Eduardo Lizalde (1929). De los tres, sólo los dos últimos guardan algún lugar en la Historia de la literatura mexicana. El tercero, pese a su ya señalado abolengo familiar en el terreno lírico, se ha mantenido en el margen del sistema literario mexicano, por decisión propia<sup>9</sup>. Los motivos para hablar de los actores pero no del “huevo originario”, se intentarán esclarecer en las páginas que siguen, además de

---

<sup>9</sup> Sobre sus motivos para habitar en los lindes de la cultura literaria mexicana, es interesante conocer sus declaraciones recientes: “El control ejercido por diversos aparatos del Estado, como el sistema de becas a creadores o la industria cultural de las televisoras, ha contribuido a reducir el número de escritores ‘realmente independientes e impugnadores del sistema’, y aunque aún existen y siguen ‘en pie de lucha’, debe reconocerse que “son muy pocos y con un muy pequeño radio de acción”. En: “Muy pocos, los escritores independientes”, *La jornada*, 8 de agosto del 2008, p. 52.

aportar elementos que ayuden a comprender el origen y las causas, el desarrollo y la dispersión final movimiento.

a) *La “nada” del Poeticismo*

El Poeticismo, en la historiografía de la literatura mexicana, simplemente no existe. Eduardo Lizalde, uno de sus fundadores, afirma tajante: “El poeticismo no era nada.”<sup>10</sup> Este aserto contiene una crítica mayor que cuantas los detractores puedan hacer sobre este movimiento, y tal es la intención del autor. A treinta años de distancia, Lizalde hace una revisión de él, mejor dicho: una negación, vituperio, linchamiento incluso. En su *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*, el autor de *Cada cosa es Babel* y *La zorra enferma* suelta frases lapidarias sobre lo, a su juicio, equivocados que estaban los poeticistas. Algunos ejemplos:

“fueron erráticas, caprichosas, subdesarrolladas, nada brillantes e imprecisas las vías iniciales de formación estética y cultural del que se autoantologa.”<sup>11</sup>

“[Este] debería ser un libro que rememorara [...] la hecatombe de toda una experiencia artística de adolescencia, que dejó ver alarmantemente sus huellas perniciosas en los poemas y cuentos que perpetraba ya el autor en la nada juvenil tercera década de su edad.”<sup>12</sup>

Pero la más demoledora, la más letal, repetida *ad nauseam* por los denostadores del episodio poeticista, es ésta:

“El poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado, que se salió de madre a destiempo.”<sup>13</sup>

Así, el exhumador es al mismo tiempo el enterrador del movimiento. Claro que esto tiene su táctica. Aclara el autor al inicio: “[este libro] servirá para impedir que otros consumen más tarde esta misma desastrosa antología para victimar, por cuenta ajena, al autor.”<sup>14</sup> Antes de la lapidación, el *mea culpa* expurgatorio de penas, pues.

Pero la pregunta surge de inmediato: ¿es verdad el Poeticismo “no era nada”? Como afirma el único exégeta que tiene este movimiento, Evodio Escalante, si el Poeticismo es, como afirma Lizalde, una nada, entonces es “no algo de lo que no hay que ocuparse, sino

---

<sup>10</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*, México, Martín Casillas Editores, 1981, p. 27; Recogido con posterioridad, sin los dibujos que acompañaban a la primera edición, en *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, FCE, 1993.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 11.



algo de lo que *no puede* uno ocuparse. Y sin embargo, a él le dedica un libro (aunque sea de denuestos.”<sup>15</sup>

Intentemos entender. Como reconocerá con posterioridad, en su revisión del Poeticismo Lizalde hizo uso de una “rudeza incesaria”, por usar la metáfora deportiva: “No me desdigo ni reniego de lo que se afirma en ese ensayo sobre el Poeticismo (que además, yo creo, no ha sido bien leído), pero sí reconozco, como ya me lo ha dicho algún expoeticista, que cargué las tintas en la parte oscura de toda esa faena.”<sup>16</sup> Pero no sólo él, sino el grueso de los “cronistas de la poesía mexicana” (ya no estudiosos ni hermeneutas, apenas cronistas) han “recargado las tintas” en esos aspectos oscuros. Una breve revisión a textos pretendidamente globalizadores (más listados que historias) de la literatura mexicana, dan cuenta de que éstos, simplemente, ignoran al Poeticismo. ¿Cuáles? En primer lugar, un supuesto recuento particular sobre el género poético. En segundo, un intento por “sistematizar el movimiento de la cultura [reparo nuestro: sólo de la literatura] de nuestro país”. Nos referimos, respectivamente, a *Crónica de la poesía mexicana* de José Joaquín Blanco<sup>17</sup> y al *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*, coordinado por Armando Pereira<sup>18</sup>. En ambos casos, ni una palabra sobre el Poeticismo. Aparecen, es verdad, los miembros del grupo (González Rojo, Lizalde, Montes de Oca), pero nunca relacionados por esa su veta originaria. El Poeticismo, entonces, parece que sí es “nada”.

Afortunadamente, no todo está perdido. Fuera de los textos en que los principales animadores del grupo se han ocupado de éste<sup>19</sup>, existen menciones, bien que someras, al movimiento en otros textos. Doy, también, dos ejemplos. En la excelente antología *Museo poético* de Salvador Elizondo, se dedican unas líneas –aunque entre guiones, como estos– al movimiento, al hablar de sus tres integrantes: “el movimiento ‘poeticista’ que a principios de los años cincuenta pretendió la instauración de una compleja técnica ‘científica’ para la

---

<sup>15</sup> Escalante, Evodio, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, México, UNAM, 2003, p. 17.

<sup>16</sup> Lizalde, Eduardo, “Dos palabras sobre la presente memoria”, en *Nueva memoria del tigre*, op. cit., p. 10.

<sup>17</sup> Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Editorial Katún, 1983.

<sup>18</sup> Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*, México, IIFL / Ediciones Coyoacán, 2004.

<sup>19</sup> Además del ya mencionado libro de Lizalde, Montes de Oca dedica algunas páginas, –pocas– a dar su versión sobre el Poeticismo en su temprana autobiografía: Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, México, Empresas Editoriales, 1967; recogido en Montes de Oca, Marco Antonio, *Poesía reunida (1953-1970)*, México, FCE; 1971 y lamentablemente excluido de su última recopilación: *Delante de la luz cantan los pájaros* (Poesía 1953-2000); México, FCE, 2000. Muy recientemente, González Rojo hace una revisión, sobre todo, de los postulados teórico-estéticos del movimiento, aunque aprovecha para emitir algunos juicios sobre el desarrollo de éste: González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, México, Versodestierro, 2007. Más adelante me ocuparé sobre las versiones que dan los dos últimos, pero adelanto que son menos descarnadas que la del primero.

creación de imágenes poéticas”<sup>20</sup>. Acaso haya sido más la amistad que el rigor académico lo que dio pie a la breve descripción, habida cuenta de la cercanía del antologador con el grupo<sup>21</sup>. En cualquier caso, hay al menos constancia de su existencia, negada, o de plano desconocida, por otros.

El segundo ejemplo que ilustra las menciones al Poeticismo procede de un diccionario: el *Diccionario de escritores mexicanos*, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, coordinado por Aurora Ocampo. En las entradas correspondientes a cada uno de los tres autores aquí considerados, se hace mención sucinta de su paso por la experiencia poeticista tal como se transcribe a continuación:

“GONZÁLEZ ROJO, Enrique, hijo (1928). [...] desarrolló, junto con Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca y Arturo González Cosío, el poeticismo, movimiento de vanguardia que pretendía crear una sintaxis y un sistema metafórico propios.”<sup>22</sup>

“LIZALDE, Eduardo (1929). [...] En 1948 inició, junto con Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca –quien se incorporó en 1951– el movimiento denominado poeticismo, que intentaba asentar sus bases teóricas en la ‘univocidad’ de la expresión poética y pretendía combatir la supuesta vaguedad e imprecisión verbal y conceptual de la poesía de su tiempo.”<sup>23</sup>

“Montes de Oca, Marco Antonio (1932). [...] perteneció, junto con Eduardo Lizalde, Enrique González Rojo Arturo González Cosío, Graciela y Rosa María Philips al poeticismo, movimiento que propugnó por la originalidad, complejidad, rigor científico y claridad de la imágenes [sic].”<sup>24</sup>

A pesar de la esquemática descripción, –brevísimos comentarios–, que el *Diccionario* coordinado por Ocampo realiza del Poeticismo, nos parece más pertinente que, por ejemplo, la relación dada por el correspondiente de Pereira. En este último, de plano a Lizalde y Montes de Oca se les incluye en la nómina de la Generación de Medio Siglo<sup>25</sup>, y esto requiere su comentario, que dejamos para más adelante, como también diferimos para las páginas siguientes los elementos estéticos (de teoría poética) contenidos en las descripciones citadas.

Por ahora, reparemos en una última consideración a la luz de esta revisión sobre los dichos acerca del Poeticismo. Federico Patán, en el prólogo a una antología de González Rojo, cifra lo que considera la relevancia de este movimiento: “Enrique conserva las señales, o si se quiere, las cicatrices de aquel origen [el poeticista].”<sup>26</sup> Podemos agregar: Enrique, y

---

<sup>20</sup> Elizondo, Salvador, *Museo poético*, México, UNAM, 1974, p. 19.

<sup>21</sup> Salvador Elizondo realizó las ilustraciones del único libro que, con tal categoría, dio el grupo a la imprenta: González Rojo, Enrique, *Dimensión Imaginaria (ensayo poeticista)*, México, Cuadernos Americanos, 1953.

<sup>22</sup> Ocampo, Aurora (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos. Tomo III (G)*, México, IIFL, 1993, p. 296.

<sup>23</sup> Ocampo, Aurora (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos. Tomo IV (H-LL)*, México, IIFL, 1997, p. 385.

<sup>24</sup> Ocampo, Aurora (coord.), *Diccionario de escritores mexicanos. Tomo V (M)*, México, IIFL, 2000, p. 449.

<sup>25</sup> Pereira, Armando (coord.), *op. cit.*, p. 208.

<sup>26</sup> Patán, Federico, “Presentación. Hijo y nieto de poetas”, en González Rojo, Enrique, *Confidencias de un árbol (Antología poética 1981-1990)*, México, Conaculta, 1991, p. 14.

Eduardo, y Marco Antonio; como también lo percibió Evodio Escalante: “Las huellas [del proyecto poeticista] se vislumbran en sucesivos libros, estos sí publicados, de los mismos autores. *Ruina de la infame Babilonia* (1953), *Contrapunto de la fe* (1955) y *Pliego de testimonios* (1956) de Marco Antonio Montes de Oca, lo mismo que *Cada cosa es Babel* (1966) de Eduardo Lizalde y todavía un libro muy posterior de González Rojo, *Para deletrear el infinito* (1972) muestran cada cual a su modo esta especial preferencia por el poema de tirada larga. Pero esta ‘infracción’ en los asuntos de la medida, insisto, es sólo un indicio de cosas de mayor interés.”<sup>27</sup> ¿Cuáles son esas “cosas de mayor interés?” Escalante está pensando en los principios teóricos, método de construcción poética, pregonados por el poeticismo. Pero antes de otear sobre la, adelantamos, compleja maquinaria poeticista, detengámonos en el tiempo particular: los años poeticistas.

#### b) La “generación” poeticista

Cuando el instrumental teórico tradicional no alcanza para describir un fenómeno (en nuestro caso, literario), es conveniente mirar en el horizonte de las novísimas propuestas interpretativas. Como hemos visto, el Poeticismo tiene una atención deficitaria entre la crítica literaria nacional. Por tanto, intentemos un asedio distinto, a la luz de un faro diferente. Para nuestro interés, es el caso del sistema de la “teoría generacional remasterizada” propuesta por Fernando Curiel<sup>28</sup>.

A partir de la propuesta original muy conocida de José Ortega y Gasset, y tomando en cuenta diversas aportaciones enriquecedoras del sistema, Curiel Defossé propone, de forma específica, la revisión de la historia de la literatura mexicana en términos de “grupos, promociones, corrientes, ismos” a la luz de las por él nombradas *coordinadas*. En pocas palabras, éstas son “los factores o variables [...] trazos que nos facultan para ubicar el fluir de un equipo en el espacio literario.”<sup>29</sup> Para el caso que nos ocupa, el Poeticismo, la utilidad de este sistema resulta de gran utilidad, tomando de él, por supuesto, los elementos, las “variables” aplicables al grupo de nuestro interés.

Inicio por la segunda de las coordenadas: El *tipo de organización*. Curiel señala la existencia de cuatro tipos de organizaciones distintas. En nuestro caso, se trata con toda evidencia de un *grupo de coyuntura*: “Sujetos, coetáneos o no, contemporáneos o no,

---

<sup>27</sup> Escalante, Evodio, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Curiel Defossé, Fernando, *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, UNAM, 2008.

<sup>29</sup> Curiel Defossé, Fernando, *op. cit.*, p. 285.

concitados para una misión concreta. A guisa de ejemplo: Poeticismo [...]”.<sup>30</sup> Por supuesto, hablamos de un grupo indudablemente de coetáneos: nacidos entre 1928 y 1932. Lecturas semejantes, experiencias análogas. Ahora bien, esta coordenada nos lleva la pregunta, ya impostergable: ¿y qué querían los poeticistas? ¿Cuál fue esa misión concreta, proyecto circunstancial que unió a estos autores? Dejemos que ellos mismos lo digan:

Enrique González Rojo: “El nombre de *poeticista* buscaba contraponerse al de *poeta* en su sentido habitual. Si este último era el ‘vate’, el ‘liróforo’, el ‘portaliras’, el jilguero que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para qué, el poeticista encarnaría al escritor reflexivo y apasionado por el discurso intrínsecamente poético y sus implicaciones. El poeta era el poeta inconsciente, el poeticista el poeta conciente de su quehacer.”<sup>31</sup>

Eduardo Lizalde: “Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el ‘armado’ de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal, inconfundible.”<sup>32</sup>

Marco Antonio Montes de Oca: “El poeticismo pugnaba por la racionalización de las diferentes técnicas para crear imágenes en poesía y para asignarles un valor en el poema de acuerdo con su complejidad, originalidad y claridad.”<sup>33</sup>

En estos tres testimonios, me parece, se encuentran concentradas las ideas fundamentales del Poeticismo: un movimiento que pone el acento en la creación poética, en el “mecanismo interno” del quehacer poético, en la lógica inmanente del poema. Los tres principios enunciados por Montes de Oca son los aceptados por todos los poeticistas. Como ya vimos, Lizalde no les concede ningún valor. En cambio, González Rojo los rescata en función de su convicciones estéticas presentes: “En la actualidad, reduciría estos tres principios a solo dos: identificaría los primeros, el de la *originalidad* y el de la *complejidad* con el de *personalidad poética*, y el de la *claridad* con el de *eficacia expresiva*. El poeta es, entonces, el que logra externar su personalidad poética (o autenticidad) mediante su eficacia expresiva”.<sup>34</sup> Montes de Oca también algo rescata de esta aventura: “De cuantos principios sostenía el poeticismo, falsos en su mayoría, uno de ellos, el de la claridad, me parece irrenunciable. El poema es algo que requiere ser entendido. [...] La pretensión de claridad establece censura permanente en cuanto se dice o se piensa. Y anula, por lo mismo, el automatismo psíquico, ingrediente capital de la expresión surrealista.”<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 288, n.5.

<sup>31</sup> González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>32</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>33</sup> Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>34</sup> González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup> Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 56. Esta mención de la “expresión surrealista” como elemento a anular, pone de relieve el interés del grupo, como se desprende de sus palabras, por hacer una

Una vez mostrados (mínimamente) los cimientos del edificio poeticista, surge una nueva pregunta: ¿cuál era la nece(si)dad de construir tal edificio, cuál su funcionalidad? La respuesta imbrica otra de las coordenadas propuestas en el sistema de Curiel Defossé: el *clima socio cultural*, macro y micro. Macro, telón de fondo o escenografía: el sistema posrevolucionario en proceso de institucionalización. Micro, escenario de actuación o proscenio: el sistema literario mexicano en proceso de consolidación. Aunque en un primer momento el movimiento poeticista se desentiende del clima político y social, embebido como está en la creación de su “hermenéutica de los tropos”, de su “máquina de pergeñar metáforas” (González Rojo *dixit*), de su “máquina de trovar” (Lizalde *dixit*); es claro, lo ilustran las citas previas, que el poeticismo sí reaccionaba contra un clima: el cultural, literario particularmente: contra “el ‘vate’, el ‘liróforo’, el ‘portaliras’, el jilguero que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para qué”, caracteriza González Rojo. Algo semejante dice Montes de Oca: “el esfuerzo poeticista, frustrado en su base, contrastaba sin embargo con la mojigatería que caracterizaba a aquellos años. Los poetas de entonces, pájaros sumamente tímidos, cantaban en silencio.”<sup>36</sup>

Ahora bien: ¿Quiénes eran esos “jilgueros”, “pájaros sumamente tímidos”? Lizalde les pone apellidos: Pellicer, Paz, Chumacero, Efraín Huerta, Bonifaz Nuño, Jaime Sabines “que empezaba a ser un gran poeta”.<sup>37</sup> Más “el hombre del buho”, González Martínez, emblema de la retórica posmodernista, la más gastada en el instante reseñado. Caso, el de este último, curioso y previsible a la vez: el magisterio, que por vía familiar (abuelo de González Rojo) ejerce sobre los miembros poeticistas, será impulso para cometer la sana practica en que incurre todo movimiento literario que se reputa renovador: el parricidio, el aniquilamiento simbólico de la(s) figura(s) que les dio cobijo en el nido.

El Poeticismo, lo hemos apuntado ya, tiene su origen en 1948. Enrique González Rojo y Eduardo Lizalde asumen sin ambages la paternidad doble del movimiento, al que se suman, en 1951, el ya mencionado Montes de Oca, más Arturo González Cosío (amigo del anterior), Rosa María y Graciela Phillips y David Orozco Romo. Los lugares de acción: el primer cuadro de la ciudad, en especial el barrio universitario y particularmente la Facultad de Filosofía de Mascarones. De ello dan noticia todos los participantes. Afirma Lizalde que “Sea

---

poesía basada en la conciencia creativa antes que en la irreflexividad, la cual se asocia inevitablemente con el “automatismo psíquico” del que reniega Montes de Oca.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, *op. cit.*, p. 36. Es curioso: el expoeticista que con mayor fuerza abjura del movimiento resulta, a la postre, ser el que mayor información arroja sobre aquello que desearía ocultar.

lo que sea, los poeticistas de tiempo completo nunca pasamos de tres.”<sup>38</sup> Por supuesto, a los que aquí nos referimos. Este grupo nuclear, hay que decirlo, no se suscribía sólo a sus tertulias poeticistas: intentaban dar a conocer sus postulados a los miembros del círculo literario de la época, con el cual tenían relación, dicho sea de paso, por el prestigio del mentor González Martínez. Narra el propio Lizalde que acudían al Centro Mexicano de Escritores, donde “acataraban” a los concurrentes con la lectura de sus poemas poeticistas: “echábamos a perder el café de Alí Chumacero, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Ramón Xirau, Emilio Uranga, Ricardo Garibay, Rosario Castellanos y otras jóvenes eminencias.”<sup>39</sup> Y en el extremo de la temeridad, llevan los textos teóricos de González Rojo “nada menos que a don Alfonso Reyes, quien nos recibió en la Capilla Alfonsina y, al ver el espesor temible de los textos y escuchar nuestras amenazantes desmesuras estéticas, se estremeció hasta lo más profundo de su erudito y noble ser, nos enseñó sus ficheros y se desempeñó como un consumado experto para desembarazarse versallescamente de dos jóvenes atorrantes.”<sup>40</sup> La intención, como se ve, no era de “ocurrencias adolescentes”. Había motivaciones, actuaciones, discurso teórico. Sobre éste último volveremos en breve.

Es interesante resaltar que las actuaciones poeticistas no se limitaban al círculo cultural. Las intervenciones de estos poetas en formación incluían actuaciones en el espacio público cotidiano, mediante la puesta en marcha de verdaderos *happenings*, prehistoria de los modernos *performances*. Dos ejemplos divertidos e ilustradores del método:

“La oscura sospecha premonitoria de que las barreras a vencer eran muy grandes para una empresa literaria como la iniciada, nos obligaba a concebir actos espectaculares [que] se concretaban como explosiones efímeras y estimulantes, a las canciones escandalosas y abstractas que se emitían a toda voz en los camiones, [...] los paseos de algún compañero agripado y en pijama [que después se aclaró era González Cosío] por la avenida Juárez, sentado en una silla que se dejaría al descuido, con todo y ocupante, sobre una mesa del café situado frente al caballito de Carlos IV, etcétera.”<sup>41</sup>

“En todas partes, en el parque o al subir a un camión, nuestras manos nunca estaban desarmadas: con la mecha del escándalo en la diestra, y suficiente fuego para prenderla en la siniestra, esperábamos el momento capaz de unirlos. La explosión rompía con frecuencia los cristales de la realidad; gentes paralizadas nos miraban con ojos fuera del rostro, como sucede en los comics. Una vez me tocó hablarle en latín a un oficial de tránsito. Abrí mi manual y le arrojé la primera pregunta. El hombre no sabía si sacar la pistola o llamar a una ambulancia. Cuando desabotonó su funda, lo exhorté a no seguir adelante pero sin dejar de leer mi *Guerra de las Galias*. Nuestro terrorismo subía de punto en los camiones. Para abrir boca, se cantaba a coro ‘relúmpago’, pieza maestra del repertorio poeticista. En seguida, lápiz en mano, se procedía a entrevistar al pasaje. Si la víctima era mujer, so pretexto de una encuesta se le preguntaba su concepto sobre la virginidad. Y si respondía, cosa que llegó a suceder, inquiríamos directamente por ‘su virginidad’. Con los caballeros se llegaba a regiones de gran peligro:

–¿Es usted cornudo o no?

–Vaya usted al carajo –respondían.

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 16-17.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pp. 26.

–Ándele, ándele, conteste; ¿o no lo sabe?”<sup>42</sup>

¿Y cuál era el sentido de estos actos? Montes de Oca lo explica: “Nuestra conducta de grupo se fincaba en la repulsa del orden burgués.” Y es que, al interior del Poeticismo, se debe destacar este otro rasgo fundacional en los intereses de sus miembros: “Aunque parezca contradictorio, estaba[mos] a favor de un arte por el arte de carácter social. Es decir: un arte realizado con gran respeto y exaltación por lo intrínsecamente artístico, pero sin inmolar el contenido y sin dejar al significante –ausente de significado– en la masturbación de un infecundo esteticismo.”<sup>43</sup> En otras palabras: luego del furor esteticista de los primeros días, con el paso del tiempo el Poeticismo se decanta hacia la búsqueda de una expresión que, sin dejar de ser poética, conserve la *claridad* valorada por Montes de Oca; *eficacia expresiva* en la reciente “traducción” de González Rojo. Y esa restitución de valor hacia “el significado” los orilla, casi naturalmente, hacia la praxis ideológica. Lizalde y González Rojo, hay que recordarlo, pertenecieron, primero, al Partido Comunista Mexicano; de donde fueron expulsados junto con José Revueltas, Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida (miembro del grupo de *La espiga amotinada*): “Se les identificó como disidentes y partidarios de una línea izquierdizante que el dogmatismo ambiente no estaba dispuesto a tolerar. [...] Curiosidades históricas: del Partido Comunista él [Lizalde] y otros escritores e intelectuales fueron expulsados por criticar ‘desde la izquierda’ la invasión rusa a Hungría en 1956 y la represión en Polonia.”<sup>44</sup> A la salida del Partido, fundaron la Liga Leninista Espartaco, de la que también terminaron desertando, después de la expulsión de Revueltas también de este órgano.

En el debate ideológico, se inserta también la sabrosa anécdota de la aparición de Neruda en casa de González Martínez. El chileno llega en 1950 para participar en un congreso del Partido Comunista Mexicano, desde donde lanza una crítica acerba a Revueltas. Lizalde resume el episodio así: “Neruda visitaba la casa de don Enrique González Martínez que nos envió un amable mensaje con una de sus pequeñas nietas: ‘que dice mi abuelito que bajen a saludar a Pablo Neruda’. Decidimos no hacerlo, pero no por razones políticas, sino por irresponsabilidad y petulancia poeticistas.”<sup>45</sup> Como sea, fue una rabieta ideológica: Neruda representaba, en el plano internacional, el modo poético despreciado por el Poeticismo: poesía

---

<sup>42</sup> Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>43</sup> González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>44</sup> Escalante, Evodio, *La vanguardia extraviada*, *op. cit.*, p. 49, n. 3.

<sup>45</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, *op. cit.*, pp. 49-50.

“irracional”, de “inspirado”, contra lo que se rebelaba el sustrato estético poeticista; y también la poesía social que consideraban más social(ismo) que poesía.<sup>46</sup>

Lizalde da noticia de un intento de confrontación con el sistema literario contra el que reaccionan, en el momento de mayor efervescencia del Poeticismo. Lamentablemente, en la visión *a posteriori* que nos entrega, él mismo la desactiva en lo que pudo tener de estimulante: el cuestionamiento a la figura del ya para entonces descollante Octavio Paz: “[En 1954] ofrecí una conferencia presuntuosa, agresiva y trasnochada contra Octavio Paz, en una de las aulas mayores de la Facultad de Filosofía. Paz, que acababa de llegar de Francia, se había mostrado atento con nosotros, e interesado en averiguar si había algo de novedoso en nuestro ‘movimiento’. [...] Tarde reparé aquellas insulsas críticas paupérrimamente marxistas y acartonadas de la obra de Paz [...] que sólo la artificial y deshonesto práctica del ‘análisis ideológico’ permitía abordar de aquel modo.”<sup>47</sup> Como sea, queda el gesto (que al menos siempre se agradece) de pasar a todos los miembros del sistema literario no sólo mexicano sino latinoamericano (Paz y Neruda, como ejemplos señeros) por el cedazo de la crítica poeticista.

Antes de realizar una breve incursión por la maquinaria poeticista, señalo un último elemento del sistema de coordenadas propuesto por Curiel Defossé, aquí libremente usado: lo que llama *corte generacional total*.

Por *corte generacional total*, Curiel hace referencia a todos los miembros del sistema cultural, que por fuerza es más grande que el literario. Sin embargo, en este caso me circunscribo al medio literario en particular, entorno inmediato del Poeticismo, que lleva en sí buena parte de los componentes del otro sistema. Y ese entorno (en veces aglutinador, deglutador) se llama Generación de Medio siglo. En efecto, basta revisar algunos textos historiográficos o descriptores de la literatura mexicana (el de Pereira, el de Blanco) para advertir que, al menos dos de los “poeticistas de tiempo completo”, Lizalde y Montes de Oca (tres, si se agrega la intermitencia de González Cosío), están subordinados a dicho grupo. ¿No es la inclusión en un cesto el desprecio del otro? Más, ¿la actuación dentro de un marco histórico particular determina al sujeto como elemento con tales características? Este punto de partida, generalizador, es al menos cuestionable.

---

<sup>46</sup> Ejemplo de ambas repulsas poeticistas: el *Canto General* de Neruda; libro “inspirado” (surgido más de la inspiración que del trabajo racional pregonado por el Poeticismo) y “social” (en lo que tiene de simas profundas en la elaboración poética merced a sus concesiones socializantes).

<sup>47</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, *op. cit.*, p. 50. Las especulaciones sobre los motivos que llevaron a Lizalde a esta abjuración enconada de su prehistoria, incluyen un presunto afán de congraciarse con Octavio Paz, quien le procuró a Lizalde un lugar en su *Poesía en movimiento*, justo en el instante que fenecían las últimas intentonas poeticistas, es decir, en 1966.



Esta es la reflexión sobre el tema a la que aludimos en páginas previas. La inclusión de Lizalde y Montes de Oca en la Generación de Medio Siglo, nos parece, revela cierta cortedad de miras. No hablamos en contra del prestigio de tal grupo, sólo que los poeticistas tienen otro horizonte estético e ideológico en su origen. El hecho de que el primer texto de Montes de Oca, *Ruina de la infame Babilonia*, haya sido publicado en 1953 en la revista *Medio Siglo* no nos da derecho a cortar de tajo las raíces poeticistas de este autor, como si nunca hubieran estado, y subsumirlo, al igual que a Lizalde, en un movimiento con el que, si bien dialogan, tienen diversos puntos divergentes. En suma, se trata de hacerles justicia, de hacerle justicia al Poeticismo, a pesar de las enormes reticencias del propio Lizalde. De mirar al interior de la “máquina de trovar” poeticista antes de mirar sus productos más decantados, al punto de solo conservar un “aire de familia”, y no más, en las obras consagratorias de estos autores (además de la susodicha *Ruina de la infame Babilonia*, también en *Cada cosa es Babel* de Lizalde, por ejemplo). A esto aspira, y lo consigue en buena medida, el único intento serio por repensar la obra de los expoeticistas a la luz del Poeticismo: el libro ya citado de Evodio Escalante. Nos falta, al Poeticismo le faltan, pues, más revisiones críticas.

### c) *La poética del Poeticismo*

Una revisión general del Poeticismo, como la aquí intentada, no puede dejar de lado la miga de todo momento literario. La obra misma. ¿Existen poemas poeticistas? ¿O sólo fue un gesto, una actitud? Afortunadamente, tenemos el hecho vivo, los textos. Más allá de las “cicatrices” aludidas del Poeticismo en la obra posterior de sus animadores, se conservan, más o menos asequibles, dos libros con creaciones poeticistas. Uno, la autoantología de Eduardo Lizalde en la crítica a su peculiar sistema. Ambigüedad plena en su revisión, presenta textos de ese movimiento “que no significa nada”. Piezas de mayor interés: los sonetos de Narciso (el primero, “Martirio de Narciso”, fue el primer texto poeticista publicado<sup>48</sup>) y las Décimas de Guillermo Tell; poemas fabricados bajo la impronta absoluta del Poeticismo.

El segundo texto que se conserva de la época, es el único libro que como tal materializó el Poeticismo. Se trata de *Dimensión Imaginaria*, de Enrique González Rojo<sup>49</sup>. Texto curioso éste: consta de dos “versiones”, la primera “en Verso” y la segunda “en Prosa”, pero que también está en versos. El sentido de ambas versiones, en la explicación del autor,

---

<sup>48</sup> Apareció en la revista *Fuensanta, pliego de Poesía y Letras*, que dirigía Jesús Arellano, en abril de 1950, junto a poemas de Rubén Bonifaz Nuño y Jaime Sabines.

<sup>49</sup> González Rojo, Enrique, *Dimensión Imaginaria*, México, Cuadernos Americanos, 1953.

reside en que “La versión en verso es quizás algo complicada y de difícil comprensión, por eso la de prosa viene a ser una especie de versión clarificativa de los pasajes desvirtuados por una forma torturada.”<sup>50</sup> ¿Le agradecemos por darnos una versión “clarificadora” o le reprochamos darnos una versión con “forma torturada”? De cualquier forma, *Dimensión Imaginaria* viene a ser el más acabado producto del Poeticismo: en él podemos encontrar, nos parece, los aciertos y los yerros del movimiento.

Además de estas dos obras, existen otras, mucho menos accesibles, que recogen parcialmente la vena poeticista más el ingrediente del compromiso político que tanto nos importa. Se trata del libro *La mala hora* (1956) de Lizalde y el volumen colectivo *La tierra de Caín*, donde a éste se agregan González Rojo y Raúl Leiva. Digo que mucho menos accesibles debido a que, salvo una labor de arqueología bibliotecaria, es casi imposible acceder a ellos.

En el camino se perdieron algunos de los frutos más destacados del tronco poeticista. Lizalde habla de un mamotreto titulado *Noúmeno del Dinosaurio*, que alcanzaba “sus buenos siete mil u ocho mil versos, sometidos todas las noches al cedazo de nuevas revisiones y versiones.”<sup>51</sup> Este texto es descrito por su autor como “poema algo más que ilegible, wagnerianamente infinito (no, Wagner terminaba sus obras) e irrealizable, que pretendía expresar en un *totum* lírico supremo la metafísica entera de la concepción kantiana, husserliana, heideggeriana, freudiana y marxista.”<sup>52</sup> Por su parte, Montes de Oca refiere la existencia provisional de otra obra poeticista, *Pinocho y Kierkegaard*, de “300 cuartillas a renglón cerrado”.<sup>53</sup> A eso se refería el crítico Escalante al mencionar esa “especial preferencia por el poema de tirada larga” que tenía el poeticismo.

No sólo se perdieron estas dos obras ¿maestras? del poeticismo. Además de la desaparición en el tiempo de la “pieza maestra del repertorio poeticista”, una canción llamada *Relúmpago*, y de la pieza danzística *el lago de los cuervos*, González Rojo anunció la publicación, nunca realizada, del texto teórico del movimiento, que haría las veces de manifiesto: *Fundamentación filosófica de la Teoría Poeticista y prolegómenos al Poeticismo*. Este texto, el mismo que con el que quisieron torturar a Alfonso Reyes, constaba de más de ochocientas páginas, según testimonio de Lizalde. Su autor, más mesurado, dice que eran “poco más de quinientas páginas”. Dado que González Rojo confiesa haberlas quemado, una por una, en el jardín de su casa, nunca conoceremos a cabalidad los postulados teóricos allí

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>51</sup> Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (el poeticismo)*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 39.

expuestos con todo detalle. Empero, no todo está perdido. Hace apenas dos años González Rojo dio a la luz su libro *Reflexiones sobre la poesía*, que aquí he venido aludiendo, donde rescata algunos postulados que le parecen dignos de supervivencia. El estudio a conciencia de tales planteamientos y su correspondiente confrontación con la práctica merecerían un trabajo aparte. Destaco sólo el que me parece resume lo que el autor reputa como principal, y que está en la órbita más íntima del Poeticismo: la búsqueda de la “lógica poética”, el mecanismo por el cual se construye todo el entramado productor de metáforas inéditas, novedosas, deslumbrantes que buscaban los poeticistas. La racionalidad poética en oposición a la irracionalidad del “inspirado”, por decirlo en una frase.

Pero, a fin de cuentas, ¿qué quedó de la experiencia poeticista? En primer lugar, ya lo señalamos, las “cicatrices” en los animadores del grupo. En segundo lugar, el gesto de rebeldía (siempre saludable) ante un ambiente literario en proceso recesivo. En tercer lugar, y en ello queremos remarcar la tinta, la conciencia de que esa historia de la literatura mexicana de marras, proyecto en permanente dilación, debe tomar en cuenta todos los elementos que le han insuflado vida; no sólo los canónicos y sancionados como creadores de tradición (¿cuál antecede al otro?). No debemos perder de vista esto: “No huelga decir que todo sistema literario propende a la estabilidad, la institucionalidad, la respetabilidad, el decoro, el canon; pero que en sus entrañas anidan la inestabilidad, la subversión, el desparpajo, la experimentación.”<sup>54</sup> El Poeticismo se inserta en esa (contra)corriente del sistema literario, teniendo además, como sospecha cuando menos válida, resultados benéficos para dicho sistema. El estudio profundo del Poeticismo podrá hacer más completo y cabal el entendimiento de ese fenómeno social que designamos con el nombre de literatura mexicana del siglo XX.

De cualquier manera, el enclave teórico que representa el Poeticismo para la poesía de González Rojo y, a partir del momento en que este movimiento se acerca la constitución de un “arte por el arte con sentido social”, la influencia decisiva que éste representa para su poesía política, tiene un segundo asidero, este de base filosófica, que es necesario revisar. Nos referimos a su propuesta sobre la existencia de una “clase intelectual” en donde se verifica la acción efectiva del escritor, tema que ya hemos tocado en el capítulo previo, y que ahora miraremos a la luz de las reflexiones de Enrique González Rojo.

---

<sup>54</sup> Curiel Defossé, Fernando, *sigloveinte@lit.mx*, op. cit., p. 276.

### 3.2 *El concepto de trabajo intelectual en Enrique González Rojo.*

La percepción habitual del trabajo intelectual como actividad en oposición al trabajo manual ha sido una constante en la caracterización de la actividad artística. Esto implica, entre otras cosas, darle un carácter diferenciado al artista frente a, por ejemplo, un obrero o un campesino. Pero no sólo eso: el creador, en tanto trabajador intelectual, es frecuentemente presentado como un elemento al margen de los conflictos sociales entre la burguesía y el proletariado, cuya dicotomía se establece en relación con su modo de vincularse con los medios de producción. Así, un artista es concebido (y muchas veces auto-concebido) como parte de una capa social improductiva que, en la mayoría de los casos, tiende al conservadurismo al momento de las definiciones ideológicas, dado que esta postura le permite conservar sus privilegios de clase. La repercusión de este hecho implica que la actividad artística rara vez es considerada como parte del todo social en términos de estructura económica. Tal postura es, además, la base sobre la cual se desprende la actividad literaria de su relación con la sociedad, como ilustramos en el capítulo pasado.

Frente a esta percepción, Enrique González Rojo ha elaborado una teoría acerca del intelectual como verdadera clase social, no sólo en términos de estrato, sino como un actante efectivo en las relaciones de producción económico-social. Tal lectura, que parte de una perspectiva marxista, surge de la interpretación hecha por este autor de las teorías del filósofo francés Louis Althusser, más los añadidos que ha venido formulando a lo largo de 30 años. Tal es el punto que examinaremos en el presente apartado.

Ahora bien: ¿Cómo se inserta esta formulación en el contexto de una reflexión estética? Si bien González Rojo pone el acento en el concepto *clase intelectual* en sentido extenso (que abarca lo mismo al artista que al político, al filósofo, al científico o incluso al publicista; es decir, todo aquel que trabaja predominantemente con conocimientos intelectivos más que con fuerza física), la concreción de esta teoría pone de manifiesto las relaciones de consumo de los productos culturales emanados de dicha clase, lo que nos permite extraer repercusiones fructíferas, primero, para entender el puesto del artista en la sociedad; segundo, para arrojar luz sobre la manera en que su trabajo específico, la obra artística, se relaciona con su comunidad.

A fin de hacer evidente la calidad de trabajador del artista, es conveniente iniciar esta reflexión con la célebre definición de Sánchez Vázquez sobre el concepto *arte*:

El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.<sup>55</sup>

De esta definición nos interesa la característica del trabajo artístico como “actividad humana práctica creadora”. Sabido es que el enfoque praxeológico de Sánchez Vázquez lo impele a acentuar el sentido práctico del arte. Pese a ello, él mismo se encarga de marcar distancia entre dicho enfoque del arte respecto a toda aquella actividad que, con ser creadora, no cumple con la función comunicativa del arte: “por ejemplo, un objeto que fuera el producto de una transformación de la materia y cuya forma respondiera a una función práctica sin que fuese expresiva o significativa, no sería propiamente un objeto artístico.”<sup>56</sup> Tal parece que, en esta distinción, Sánchez Vázquez deja espacio a más de una interpretación: por un lado, podemos pensar en la oposición arte/artesanía, en tanto que el segundo de estos conceptos implica la reproducción de “una forma” que responde a una “función práctica” pero no a una necesidad expresiva (una olla, un tapete, un vestido típico)<sup>57</sup>; por otra parte, y esto es lo que más nos interesa, el filósofo está marcando una clara distancia entre el trabajo manual y el trabajo intelectual: de aquél es propia la mera “transformación de la materia” a fin de crear un objeto que cumpla una “función práctica” (unos zapatos, un mueble, un automovil), pero la esencia del arte, esto es, la puesta en el objeto (artístico) de un “contenido espiritual objetivado”, será facultad exclusiva del artista, que es, en virtud de esta facultad, como ya señalamos, también un trabajador, pero de otra índole: un trabajador intelectual.

Vemos cómo interpreta González Rojo, desde su lectura de Althusser, esta distinción entre trabajo manual y trabajo intelectual.

#### a) *Formulación del problema*

Enrique González Rojo ha realizado una labor poco reconocida en los ámbitos de su competencia: profesor universitario de filosofía por más de 30 años, su obra teórica en esta disciplina dista de ser conocida, ya no digamos difundida o debatida entre los círculos especializados. Sólo en fechas recientes él mismo ha posibilitado el acceso a la mayoría de

---

<sup>55</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, “La definición del arte”, en Palazón Mayoral, María Rosa (comp.), *Antología de la Estética en México. Siglo XX*, México, UNAM, 2006, p. 120.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> En este tema, Sánchez Vázquez es de la idea, implícita en el artículo citado, de que la artesanía no forma parte del ámbito de las artes en el sentido que él las define.

sus obras a través de su página personal en Internet<sup>58</sup>. Para poder revisar sus nociones sobre el trabajo intelectual, nos parece importante destacar que éstas tienen como trasfondo su doble actividad, como filósofo y como poeta, lo que nos permite mejor entender la perspectiva teórica de González Rojo: además de su convicción marxista, debemos tomar en cuenta su calidad de creador literario para entender, al menos, su conciencia sobre el problema a abordar.

La formulación del problema inicia con la lectura que realiza González Rojo de la obra del filósofo argelino-francés Louis Althusser. Éste último, al interpretar la teoría marxista, realiza las adecuaciones que le parecen pertinentes por considerar que en la obra de Marx muchos conceptos quedaban en estado latente (o en su terminología, en *estado práctico*, que es decir sin el examen teórico concreto), pero no lo suficientemente desarrollados. El más importante de estos conceptos, puesto que de él se desarrollan los demás, es el de *práctica*, pero no en el sentido de la tradicional oposición teoría-praxis, sino como un concepto que engloba tanto a la producción empírica como a la teórica. Detengámonos en este asunto.

Señala González Rojo que “se debe a Althusser el hecho de *haber hallado que [la] estructura de la práctica económica es la estructura de toda actividad humana transformadora.*”<sup>59</sup>, y es en *El capital* donde se presenta en *estado práctico* dicha estructura. Continúa el autor señalando que la tesis establecida por Althusser implica que “las diferentes actividades conscientes y transformadoras de los hombres, deben ser consideradas como prácticas, por contener todos y cada uno de los elementos que forman la estructura de la acción modificadora y al propio tiempo consciente de los hombres.”<sup>60</sup>

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos conformadores de la práctica económica que se pueden hacer extensivos a toda práctica humana? La exposición de estos la realiza Marx en el primer tomo de *El capital*: “la fuerza humana de trabajo, en efecto, emplea ciertos instrumentos de producción (a lo cual alude la ‘composición técnica del capital’) para transformar la materia prima (y auxiliar) en producto (o mercancía).”<sup>61</sup> Partiendo de esta triada, Althusser realiza la conceptualización de estos elementos bajo el término de generalidades. Así, tenemos entonces tres generalidades: “Generalidad I (materia prima), Generalidad II (instrumentos de producción) y Generalidad III (producto).”<sup>62</sup> González Rojo añade que, en la Generalidad II, debe quedar también comprendida la fuerza humana de

---

<sup>58</sup> <http://www.enriquegonzalezrojo.com/>

<sup>59</sup> Enrique González Rojo, *Para leer a Althusser*, México, Editorial Diógenes, 1974, p. 26.

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

trabajo, que con toda evidencia es manual, pero que también puede ser intelectual. De esta manera, queda incluida toda práctica social: no sólo la práctica económica, sino también la práctica científica, la artística, la filosófica, etc. La razón de extender el concepto *práctica* a todas estas actividades es, como ya dijimos, debido a que tienen la misma estructura que la práctica transformadora (económica, o empírica):

deben ser nominadas así por tener la *misma* estructura que la práctica empírica. En efecto esta última presenta tres elementos invariantes: a) el trabajo humano, b) los medios de producción y c) el objeto de trabajo. Aún más: esta estructura presupone, por ser *transformadora*, que al actuar *a* sobre *c* por medio de *b* no sólo se modifica *c* sino también *a*, y esta relación transformativa de *a* y *c* acarrea la necesidad de modificar (perfeccionar) incesantemente *b*.<sup>63</sup>

Así entonces, el concepto *práctica*, cuyo sentido intentamos precisar, puede quedar definido como sigue: “La práctica es aquella actividad consciente (esto es, donde interviene la fuerza humana de trabajo) que transforma un objeto de trabajo, por medio de ciertos instrumentos de producción, en producto.”<sup>64</sup>

González Rojo no elude el problema de la discusión terminológica. Él mismo señala que hay quienes preferirían hablar de “actividades” o de “partes de la teoría” para aludir a la producción teórica y que se reservara el término en cuestión para la “actividad transformadora de la naturaleza”, es decir, para la actividad empírica. El reparo de estos críticos se debe a que “piensan que dar la misma designación de práctica a la ‘teoría’ y a la ‘práctica’ es algo inconveniente y aun peligroso porque se borran los límites y diferencias de ambas nociones.”<sup>65</sup> El acento que Sánchez Vázquez pone en el “contenido espiritual objetivado” mediante su definición de “arte” apuntaría en esa dirección, al resaltar la actividad intelectual en la producción artística.

Pese a lo anterior, debe quedar claro que no se pretende equiparar si más la actividad intelectual con la manual. De lo que se trata ante todo es de destacar la semejanza (que no igualdad) entre ambas prácticas en su relación de producción dentro de la estructura económica. Dicho de otra manera:

*resulta importante en verdad subrayar, [...] la distinción relativa, la diferencia cualitativa de las diversas prácticas (esto es: la diversidad de su objeto y todo lo que ello implica); pero conviene también hacer ver, [...] el común denominador de todas esas actividades: el hecho de que participen todas de la misma estructura práctica (y que, desde luego, se hallan determinadas y condicionadas en última instancia por la estructura económica).*<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 10.

Esta conceptualización es puesta en juego al momento de analizar la práctica artística, donde González Rojo examina el proceso de creación del producto artístico. Este aspecto será analizado con posterioridad. Por ahora, detengámonos en las implicaciones de las ideas ya apuntadas en relación con el concepto “clase intelectual”.

La primera formulación de la distinción entre trabajo manual y trabajo intelectual aparece esbozada en su libro *Teoría científica de la historia*. En él, hace un resumen de los conceptos básicos del materialismo histórico (que entiende como la única posibilidad científica para la historia) y el materialismo dialéctico (que reputa como *la Filosofía*). Es aquí donde propone, por primera vez, la ampliación del concepto *lucha de clases* sobre la base de una distinción entre *medios de producción material* y *medios de producción intelectual*: según esta idea, los trabajadores intelectuales representan, en cierto sentido, una clase poseedora frente a una clase desposeída: “no se trata, desde luego, de una posesión material (la propiedad de los medios de producción) sino de una posesión espiritual. La clase intelectual es dueña, en la forma de la propiedad privada, de los medios de producción intelectual.”<sup>67</sup>

Pero será en el libro *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual* donde la tesis será desarrollada con amplitud. En este texto, parte de la distinción que Marx hace entre trabajo simple y trabajo complejo para analizar el carácter de la fuerza humana de trabajo. En palabras del propio Marx:

El *trabajo humano* es el empleo de esa simple fuerza de trabajo que todo hombre común y corriente, posee en su organismo corpóreo, sin necesidad de una especial educación. El *simple trabajo medio* cambia, indudablemente, de carácter según los países y la cultura de cada época, pero existe siempre, dentro de una sociedad dada. El trabajo complejo no es más que el trabajo simple *potenciado* o, mejor dicho, *multiplicado*; por donde una pequeña cantidad de trabajo complejo puede equivaler a una cantidad grande de trabajo simple.<sup>68</sup>

De manera muy resumida, podemos decir que, a González Rojo, la tradicional antítesis social burguesía-proletariado se le escinde en dos: “la antítesis entre la clase poseedora y la clase desposeída (de medios materiales de producción) y la antítesis entre el trabajo intelectual y el trabajo manual.”<sup>69</sup> A la primera la denomina *antítesis económica*, en tanto que a la segunda la designa como *antítesis técnico-funcional*. Esta segunda, como se puede ver, está basada en la posesión o no de los medios intelectuales de producción ya mencionados, aunque aclara:

---

<sup>67</sup> González Rojo, Enrique, *Teoría científica de la historia*, México, Editorial Diógenes, 1977, p. 98.

<sup>68</sup> Marx, Carlos, *El Capital, T. I*, México, FCE, 1947, p.49.

<sup>69</sup> González Rojo, Enrique, *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual*, México, Grijalbo, 1977, p. 40.



“estos medios intelectuales de producción no hacen alusión sólo a la producción material, no se trata sólo del trabajo intelectual que interviene en el proceso económico, sino a todo tipo de producciones o prácticas: artísticas, científicas, ideológicas, etcétera.”<sup>70</sup> Y para precisar las categorías añade: “en general y en última instancia, la antítesis económica subordina a la antítesis técnico-funcional. La económica representa la contradicción principal y la técnico-funcional la contradicción secundaria.”<sup>71</sup>

Ahora bien: en la caracterización del trabajo intelectual, es necesaria una precisión más: hay una distinción entre trabajo productivo y trabajo improductivo. El primero es “todo trabajo concreto, independientemente de que sea simple o complejo, intelectual o manual, *que se requiere forzosamente para la elaboración de tal o cual mercancía.*”<sup>72</sup> El segundo, en cambio, es “el trabajo que se lleva a cabo al margen de la esfera de la producción y de las esferas de la circulación y los servicios”<sup>73</sup>, es decir, un trabajo *no económico*. En este segundo ámbito, cabe añadir, se encuentra toda práctica intelectual tendiente a la producción cultural: artistas, científicos, filósofos, etc. En este punto, González Rojo deja en claro que no puede operarse la reducción del trabajo manual y físico a trabajo productivo y el trabajo intelectual a trabajo improductivo.

En la teoría de González Rojo, la articulación de los dos pares de clases (las económicas y las técnico-funcionales) podría ser conceptualizada como la contradicción de dos contradicciones:

ello es así porque no sólo hay una lucha de clases (que desde luego es la principal) entre el trabajo y el capital, por un lado, y una lucha de clases (que es la secundaria) entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, por otro, sino una lucha de clases (también secundaria) entre la clase dominante técnico-funcional (o sea la intelectual) y la clase dominante económica (o sea la burguesa).<sup>74</sup>

En este nuevo sentido, González Rojo se pregunta por el devenir histórico del trabajo intelectual económico (verbigracia, los administradores o capataces) y el no económico. Siguiendo a Garaudy, señala que, en Grecia, el trabajo manual era cosa de esclavos, en tanto que el trabajo intelectual era patrimonio de hombres libres. Todavía en la Edad Media, el trabajo intelectual no económico (artístico, filosófico, “científico”) sigue teniendo gran significado al ser puesto al servicio de la iglesia. Será en el capitalismo donde “se inicia el proceso, basado en la determinación teleológica, que terminará por otorgarle un franco

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, nota 5.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 50.

predominio, en los países capitalistas altamente industrializados, a la fuerza humana intelectual *económica* sobre la fuerza humana intelectual *no económica*.”<sup>75</sup>

La doble posición del intelectual en tanto clase social implica una actitud ambigua: por un lado, pertenece a una *clase* dominante (en sentido técnico-funcional) y por otro a una dominada (en sentido económico). No es de nuestro interés por ahora las consecuencias que, en el proceso histórico social, implica esta dualidad. Baste sólo dejar apuntado que, de acuerdo siempre con González Rojo, la mayor trascendencia estriba en el hecho de que una clase intelectual tiende a establecer un gobierno burocrático-tecnocrático, que sería el modo de producción intelectual<sup>76</sup>. Lo que nos interesa por ahora es la posición intermedia que guarda el intelectual frente a los polos sociales por antonomasia. Ante su falta de medios materiales, en general suele ponerse al servicio de la clase *dominante*: “le venden al capital, por ejemplo, su fuerza humana de trabajo compleja. [...]A pesar de sus privilegios frente a la clase manual, es una clase subsidiaria, desvalida y relegada.”<sup>77</sup> Ésta es la razón por la cual se ve en la necesidad de cerrar filas, en general, con la clase poseedora dominante, pese a que, también por regla general, la desprecia:

El “gran intelectual”, el aristócrata del pensamiento, no sólo se opone con frecuencia al industrial o al comerciante porque son mezquinos o presas de un vulgar espíritu lucrativo, sino también porque son “pequeños-intelectuales” que, aunque no trabajen físicamente, poseen tan sólo un mediocre trabajo simple. El burgués aparece ante el “gran intelectual” como ignorante, burdo, ubicado casi en el mismo nivel que la “vulgar” mano de obra física, igualmente ayuna de “conocimientos”, de cultura.<sup>78</sup>

De la cita anterior se desprende, por otra parte, la diferenciación que hace el intelectual también frente a la clase *dominada*: “Se contraponen a la clase obrera manual porque ve encarnados en ella a sus dos enemigos fundamentales: la masificación y la ignorancia.”<sup>79</sup> Pero así como la clase intelectual tiende al desprecio de la clase manual, el proceso ocurre a la inversa: en general, ésta tiende a disociarse de aquella por considerarla improductiva,

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>76</sup> El ejemplo permanente de este tipo de gobierno es el “socialismo” (comillas de González Rojo) soviético, donde la intelectualidad usufructuó el gobierno. La manera de sobrepasar esta etapa, sería emprendiendo una *revolución cultural proletaria*, a la manera de China, para pasar de la socialización de los medios materiales de producción a la socialización de los medios intelectuales de producción, y así conseguir la construcción del socialismo (sin comillas), que es por lo que aboga en última instancia la teoría del autor. Este punto, formulado con todo detenimiento, se encuentra en su libro *La revolución proletario-intelectual*, México, Editorial Diógenes, 1981. Por no ser de la incumbencia de nuestro estudio, sólo se deja apuntado el dato sin ulteriores explicaciones.

<sup>77</sup> González Rojo, Enrique, *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual*, op. cit., p. 57.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>79</sup> González Rojo, Enrique, “Las revoluciones en la historia de la filosofía y la clase intelectual”, en VV. AA., *Las revoluciones en la filosofía*, México, Grijalbo, 1977, pp. 6-7.

“desdeña no el que la actividad intelectual se halle monopolizada por una clase (*la intelectual*), sino la propia actividad intelectual.”<sup>80</sup>

La resultante del conflicto clasista ya descrito implica, de una parte, que la triada burguesía-intelectualidad-proletariado se encuentre en permanente pugna. La conclusión de González Rojo al respecto estriba en la necesidad de que el intelectual tome conciencia de su papel social y decida la “proletarización” de su actividad, es decir, que pase de una actividad creadora ancilar al sistema de producción a un papel específico en la transformación social:

Lo que resulta verdaderamente excepcional es el *intelectual anti-intelectualista*, el intelectual que, por así decirlo, condujera la proletarización a sus últimas consecuencias: a no sólo combatir en contra de la propiedad privada de los medios *materiales* de la producción, los cuales lo convierten en asalariado, sino también en contra de la propiedad privada de los medios *espirituales* de producción, los cuales lo rodean, frente al trabajador común y corriente, de privilegios y poder decisorio.<sup>81</sup>

De esta afirmación desprendemos una primera gran conclusión: para el aspecto de la producción intelectual que nos interesa, la actividad artística, resulta de capital interés entender el puesto que el artista ocupa en la sociedad, según la larga descripción realizada, y concebirlo en ese sentido como un creador de productos no-materiales (aunque haya obra tangible: una pintura, una escultura, un libro) en los que importa sobre todo, de vuelta la definición de Sánchez Vázquez, la impresión de un “contenido espiritual objetivado”, pero también que, según la misma definición, dicho contenido “pone de manifiesto cierta relación con la realidad” por parte del artista y de la obra. Esa relación con la realidad, para continuar con la teoría planteada, se manifiesta de mejor manera mediante el examen de los medios de producción y distribución de la obra.

#### b) *La obra artística como producto de una práctica*

En concordancia con la idea del “contenido espiritual objetivado” que apunta Sánchez Vázquez, González Rojo señala que “tanto el trabajo manual como el trabajo intelectual tienen la virtud no sólo de elaborar productos materiales e intelectuales sino de desencadenar la afectividad del productor e incluso, si es el caso, de transferir sus medios *afectivos* de

---

<sup>80</sup> González Rojo, Enrique *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual*, op. cit., p. 102.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 57. Es de resaltar que, en el transcurso de los años sesenta y setenta, la idea del intelectual “anti-intelectualista” será la impronta que recorra la obra literaria de la mayor parte de los escritores filiados a la literatura comprometida y, particularmente, a la poesía política. Véase, al respecto, Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 y Alegría, Fernando, “La antipoesía”, *Literatura y revolución*, México, FCE, 1970, pp. 203-241.

producción a lo elaborado.”<sup>82</sup> Claro está que no basta con el desencadenamiento de esos medios *afectivos* o *pulsiones*, según la terminología psicoanalista de que se vale el autor en este punto. La diferencia esencial, ya apuntada también por Sánchez Vázquez, estriba en el hecho de que la *pulsión* exige su mera satisfacción, en tanto que las pasiones artísticas hallan placer en el *principio de transformación*, que implican unos *medios afectivos de producción*.

Lo que se pone de relieve con esta tesis, es que la práctica artística, que como toda práctica social puede explicarse mediante las tres Generalidades conceptuadas por Althusser<sup>83</sup>, implica al menos una dualidad en la Generalidad II, los instrumentos de producción y la fuerza de trabajo: “la G.II puede descomponerse en G.IIa (intelectual) y G.IIb (afectiva). Y tómesese en cuenta, asimismo, que a la G.III, o, sea al producto realizado, se transfieren la G.I (el deseo de crear el producto), la G.IIa (los conocimientos) y la G.IIb (los sentimientos desencadenados durante el acto creativo).”<sup>84</sup>

Algo más sobre los factores involucrados en el acto artístico creativo: con anterioridad a esta formulación, González Rojo había escrito que

“en la Generalidad I, hay que tomar en cuenta todo lo que constituye la materia prima espiritual de la producción artística, esto es, la realidad en su conjunto [...] La Generalidad II se halla formada por la capacidad, talento o genio artístico; capacidad que implica una cierta relación con los cánones estéticos en general y en especial con los vigentes. [...] La Generalidad III no es otra cosa que la obra artística consumada. Se trata, en verdad, *de la materia prima ya trabajada por el artista.*”<sup>85</sup>

Es pertinente la ejemplificación de esto con un texto poético: en él, la G. I es todo aquello de que se habla en el poema. La G. II serán todas las aptitudes del poeta (lecturas de otros poetas, capacidad de versificación, conocimiento de las “reglas” poéticas, su concepción del mundo, su fantasía, etc.). La G. III será en fin la obra realizada. Desde esta interpretación del acto creativo como *práctica*, en el sentido productivo anotado, “se trata, entonces, más que de la realidad vista a través de una sensibilidad, de la realidad vista a través de una práctica transformadora, de una fuerza artística de trabajo.”<sup>86</sup> Pero aún más: si la “estética tradicional” (González Rojo *dixit*) plantea a la obra como una unidad indisoluble de forma y contenido, podemos encontrar que el contenido está en la G. I, en tanto que la forma en la G. II. Y si,

---

<sup>82</sup> González Rojo, Enrique, *En marcha hacia la concreción*, México, UACM, 2007, p. 407.

<sup>83</sup> Página 89 de este trabajo.

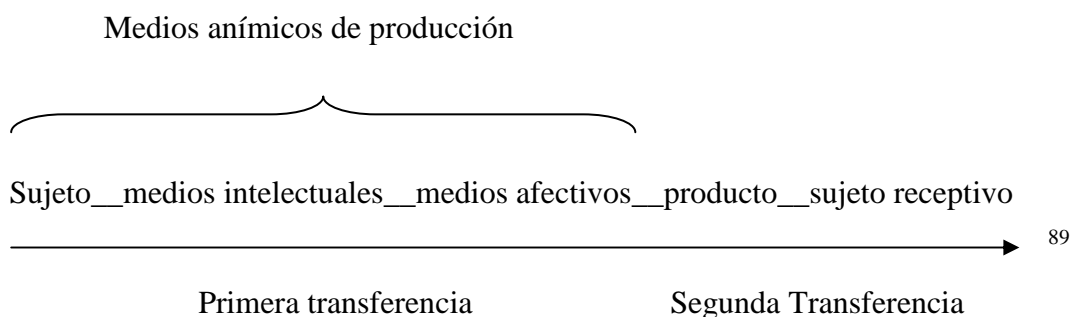
<sup>84</sup> González Rojo, Enrique, *En marcha hacia la concreción*, op. cit., p. 409.

<sup>85</sup> González Rojo, Enrique, *Para leer a Althusser*, op. cit., p. 36. Será de particular importancia, para el resto de nuestro estudio, el capítulo IV de este libro: “La práctica artística”, pp. 34-41.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 37; lo que vuelve a poner de relieve el interés de González Rojo, ya descrito en su relación con el poeticismo, y ahora formulado teóricamente sobre esta base filosófica, en hacer del poema un mecanismo racional y no una obra de “inspirado”.

finalmente, la G. III, la obra, es el resultado artístico, la unidad entre la forma y contenido, se puede concluir que “la obra artística es el resultado práctico de dar forma a un contenido.”<sup>87</sup>

Pero volvamos a la última formulación teórica más reciente. La producción de una obra de arte, a más de manifestar la fuerza de trabajo intelectual del artista, que equivale como hemos visto a sus conocimientos más su afectividad, implica también un destino: “la producción es, sin embargo, una producción para el consumo.”<sup>88</sup> González Rojo habla de una *doble transferencia* en la obra artística: transferencia *en la elaboración* (los medios afectivos e intelectuales plasmados durante la producción en el producto) y transferencia *en la divulgación* (el producto en su tránsito al público). Todo lo cual queda claramente representado en el siguiente esquema:



Tenemos entonces que la teoría aquí expuesta, a fin de ser completada, debe atender a la recepción de la obra, que, no podemos dejar de mencionarlo, es a fin de cuentas donde se presenta de manera más evidente la experiencia estética.

En este proceso receptivo (segunda transferencia) entran en juego múltiples factores que de nueva cuenta determinan la actividad artística como actividad productiva: nos hallamos inmersos en un proceso de transferencia que implica múltiples intermediarios: editoriales, galerías, museos, medios de comunicación, empresas que “encargan” una obra. Así, la receptividad de la obra está condicionada en última instancia por los intereses económicos o ideológicos de los mediadores: si un artista no se ciñe a las disposiciones del agente mediador (verbigracia, criterios editoriales, normas de publicación, temáticas “de actualidad”), la obra corre el riesgo de no ser distribuída o, en el peor de los casos, ser manipulada mediante la censura.

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> González Rojo, Enrique, *En marcha hacia la concreción, op. cit.*, p. 411.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 412.

Pese a todo lo anterior, al menos en las condiciones ideales, la relación productor/receptor (que podría ser, en el hilo de la terminología aquí utilizada, la clase intelectual y la clase manual respectivamente), lo mismo que la relación producto/consumo afectivos (según el esquema planteado), se entrelazan en una sola correlación:

el dueño de los medios **intelectuales** de producción es quien, de común, lleva a cabo, en su obra, la **transferencia-elaboración** afectiva **para** divulgarla. Los trabajadores manuales y el resto de la sociedad son quienes, con su **receptividad** –con una receptividad a menudo condicionada previamente– autorrealizan o asumen la **segunda transferencia**. Desde luego que también hay un proceso de producción-consumo inter-intelectual: algunos intelectuales producen una obra destinada a otros intelectuales.<sup>90</sup>

En esta sucinta caracterización del proceso de producción y distribución de la obra artística, hemos intentado mostrar las posibilidades de entender la creación artística como una práctica creativa. Pero debemos precisar algo: el acto creativo no puede interpretarse como una mera aplicación de técnica (fuerza de trabajo intelectual), sino que debe considerar el aspecto volitivo consciente, la afectividad puesta por el artista en la obra. De igual manera, no podemos pretender que la obra de arte sea un útil en el mismo sentido que la producción material tiene. Esto, en palabras de Palazón Mayoral, queda explicitado: “es indispensable no confundir la técnica requerida en la producción con el empleo de la obra como un útil.”<sup>91</sup>

Así entonces, debemos tener presentes, para efectos de nuestro tema de indagación principal, el poema político, las palabras de González Rojo respecto a la producción cultural. Como él señala, la cultura no es patrimonio exclusivo de la clase intelectual, lo que implicaría un usufructo de los medios afectivos de producción utilizados por el artista, y con ello la elitización del arte y su consiguiente aislamiento de la sociedad. Por el contrario, “la cultura, en el sentido amplio del término, hace alusión a todas las producciones, deliberadas o no, del ser humano, lo cual me lleva a la conclusión de que no sólo hay cultura burguesa o intelectual, sino también cultura campesina, obrera, urbano-popular, es decir, cultura de la clase manual.”<sup>92</sup> En ese sentido, una reflexión profunda de las condiciones materiales de la producción que implica atender también las condiciones intelectuales-afectivas de la obra artística, pretende ser una reflexión estética de largo aliento, tal como la teoría de González Rojo ha formulado, y como muy sucintamente esperamos haber mostrado.

Es de esta manera que González Rojo marca los derroteros de su producción intelectual, para decirlo en sus términos. En última instancia, está abogando por la capacidad

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>91</sup> Palazón Mayoral, María Rosa, *La estética en México. Siglo XX*, México, UNAM/FCE, 2006, p. 110.

<sup>92</sup> González Rojo, Enrique, *En marcha hacia la concreción, op. cit.*, p. 422.

que la obra debe tener en la constitución de un sistema social que tome en cuenta las diversas variables descritas. En este sentido, debemos retomar su concepción del “intelectual-antiintelectualista”, posición teórica y práctica que este autor ha asumido, sin duda. Podemos afirmar esto dado que, desde una óptica distinta, Ricardo Pligia, al reseñar las ideas que Mao Tse-tung expuso sobre las relaciones entre el artista y la sociedad, apunta cuatro actitudes del creador respecto a su clase social que deben tomarse en cuenta para evaluar su obra y su eventual filiación al proceso emancipatorio socialista:

Mao distingue: 1. *El origen de clase*: clase a la que el escritor pertenece por su nacimiento. 2. *La posición de clase*: espacio problemático a partir del cual se define toda práctica. El escritor revolucionario debe estar en las posiciones de la clase obrera. 3. *La actitud de clase*: utilización de la posición de clase en una problemática particular. Se trata, de hecho, de la práctica de clase que se define en cada caso según el juego de contradicciones específicas. 4. *El estudio de clase*: la estructura y los instrumentos de la teoría marxista, en tanto tiene por función producir la “legitimación” de la posición de clase.<sup>93</sup>

En este sentido, nos atrevemos a considerar que González Rojo predica con el ejemplo, habida cuenta que: 1) su *origen de clase*, habida cuenta de su abolengo familiar, lo hace parte de una clase privilegiada; pero 2) por su *posición de clase* se ubica en el espacio de la clase trabajadora, explotada, ya que como veremos es desde allí donde concibe los temas de su poesía política; de igual manera, 3) la *actitud* de clase del autor, tanto en su práctica política como estética, resuelve siempre su labor a favor de la clase oprimida; y 4) su *estudio de clase*, como queda abundantemente demostrado, es marxista, lo que sin ambages reivindica su posición y actitud de clase.

A Final de cuentas, la praxis estética de González Rojo es la forma que mejor tenemos para mirar estas posiciones y actitudes. En el resto del trabajo, veremos las obras concretas y su entramado artístico, a fin de mostrar cómo se cumple la actitud comprometida del autor en su práctica literaria.

### **3.3 Deletreando el infinito.**

La producción poética de Enrique González Rojo, como ya hemos señalado, incluye más de 30 obras literarias, en su mayoría poesía, aunque también de narrativa y ensayo. Aunque la mayor parte de ellas o se encuentran inéditas o son inhallables, el espíritu libertario de González Rojo ha posibilitado que prácticamente toda esta obra escrita sea asequible a través de Internet en su página personal (virtudes de la modernidad tecnológica). Sin lugar a

---

<sup>93</sup> Pligia, Ricardo, “Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases”, en VV. AA., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 124.

dudas, hay mucho aún por decir acerca de su obra: casi todo. Un autor que trabaja *Para deletrear el infinito*, según reza el título de su ciclo poético fundamental, ofrece casi esa misma cantidad de posibilidades en el acercamiento a su creación. Conformémonos, por ahora, con apuntar las líneas generales de este ciclo.

a) *El ciclo fundamental*

Cuando en 1972 González Rojo da a la imprenta *Para deletrear el infinito*, nos ofrece un tomo de 300 páginas con múltiples repercusiones. En primera instancia, El libro abre con una especie de prólogo en forma de poema, titulado “cuando la pluma toma la palabra”. En él, el autor tematiza el contenido de cada uno de los quince cantos que conforman el volumen, anunciando, en germen, lo que propondrá de forma más articulada con posterioridad. Los primeros cuatro versos del poema dicen:

CON murmullos de lápiz o alaridos de tinta  
al través de estos cantos quisiera  
encender tales imágenes  
que mereciese cada una todo un libro;<sup>94</sup>

La intención contenida en este mensaje cifrado, que pareciera una hipérbole retórica, será explicada en el prólogo a su siguiente libro, *El antiguo relato del principio*, título (del prólogo) será homónimo al poema arriba citado:

Este insólito deseo de “practicar el infinito” es la razón de fondo que me ha llevado a la idea, que le da sentido a mi vida literaria, de que el extenso poema ya publicado en 1972, se me vuelve el programa de toda mi actividad literaria presente y futura, afirmación ésta que debe entenderse en el sentido de que voy a intentar transformar cada uno de los quince cantos que conforman la obra de 1972 en quince libros.<sup>95</sup>

La intención creativa de González Rojo a partir de 1972, afinada en los años subsecuentes y expuesta en todas sus líneas en 1975, será entonces la siguiente: de cada uno de los quince cantos contenidos en *Para deletrear el infinito I*, realizar un poemario donde el tema del canto sea el desarrollado a lo largo del libro. Así entonces, tendremos un total de 15 libros emanados de esta primera propuesta. Pero la ambición no termina allí: el proyecto comprende además, una vez finalizados estos quince libros, “podría reemprender la tarea creativa y

---

<sup>94</sup> González Rojo, Enrique, “Cuando la pluma toma la palabra”, *Para deletrear el infinito*, México, Cuadernos americanos, 1972, p. 9.

<sup>95</sup> González Rojo, Enrique, “Cuando la pluma toma la palabra”, *El antiguo relato del principio*, México, Diógenes, 1975, p. 11; recogido en *Para deletrear el infinito II*, México, La palabra en el viento, 1988, pp. 9-10.



convertir los cantos de cada libro [...] en nuevos libros, y así... al infinito.”<sup>96</sup> El proyecto, como se ve, está destinado a la imposibilidad material de concretarse. El propio González Rojo reconoce que “la pretensión de ‘deletrear el infinito’ está destinada, sin embargo, al fracaso. Sólo Dios, si existiera, podría dedicarse a la creatio continua de un poema de nunca acabar. Pero el que esto escribe es un ser precario que tiene, no sé cuándo, que interrumpir su faena.”<sup>97</sup> Y en efecto: el proyecto debió abandonarse. Una vez finalizada la primera parte del proyecto, es decir, los primeros quince libros, González Rojo viró su obra en otra dirección, y siguió escribiendo, pero el ciclo, como tal, finalizó en 1998.

No obstante, a la fecha, la producción de González Rojo posterior al ciclo de *Para deletrear el infinito* abarca quince títulos, es decir, una obra cuantitativamente análoga a la previa. Para efectos de este trabajo, abordaremos poemas contenidos en los cuatro tomos del ciclo, y retomaremos un poema posterior para mirar la forma en que su obra mantiene una línea temática en la veta que nos interesa.

Una puerta de entrada a la poesía de González Rojo puede ser su primera publicación. Es posible hallar las señas de identidad de nuestro poeta ya desde sus primeros balbuceos. Desde los juveniles poemas de *Luz y silencio* (1948), no obstante ser un poemario donde se aprecia la búsqueda de una personalidad aún no definida, hay ciertos versos que contienen el sello de la casa: verbigracia, el tono sensualista y herético en la sextilla octosílabica “Crucifijo”:

Un crucifijo en el pecho  
que prueba tu devoción.  
Un crucifijo en el pecho  
que está entre Dimas y Gestas  
—dos blancas cumbres enhiestas—  
en una nueva "pasión".<sup>98</sup>

El uso de estructuras formales enraizadas en el poeta quizá merced a sus orígenes –tanto su abuelo como su padre fueron dos grandes poetas alejados de la experimentación formal– no obsta para liquidar el tono lúdico de su obra. Muchos años después, en su libro *Apolo musageta* (1989), utilizará el soneto clásico en endecasílabos para potenciar, mediante la construcción de neologismos (palabras-metafora las llama su autor), este tono erótico:

Preparo el bisturí. Lo erectotomo.  
Desinsecto mis manos y me asomo

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> González Rojo, Enrique, *Luz y Silencio*, Hermosillo, Sonora, 1947, p. 24.

a tu camiyacente gozaltante.

Y al cuchillido, abierta a los deseos,  
huracamando el mar de tus meneos,  
sufres mi opiernación orgasmojante.<sup>99</sup>

La descripción del acto sexual como una operación quirúrgica señalada en el título de este poema: “La operamada” muestra a las claras el afán subersivo –aquí a nivel del lenguaje– que caracteriza la obra de González Rojo. Del mismo libro, el fragmento 13 del poema “31 variaciones sobre un tema de Guadalupe Amor” ofrece un ejemplo de un recurso habitual de este poeta: la orfebería verbal que a a partir del cliché, la frase común, el refrán, reelabora y transfigura para potenciar el efecto lúdico, permitiendo además una identificación con el lector no especializado, que reconoce la expresión como cercana a él:

Deseo que ladra  
no muerde.  
Déjalo que se calme.  
Permítele, para que se entretenga,  
el hueso de una audacia.<sup>100</sup>

Con la simple mutación del conocido “perro que ladra, no muerde”, el deseo es quien necesita “el hueso de una audacia” para saciar sus instintos. Este procedimiento, habitual en la poesía de González Rojo, viene de su etapa poeticista, primero, y sobre todo de su particular método de análisis de la metáfora como elemento primigenio del poema. La técnica consiste, como en este caso, en tomar un elemento “real” (el ladrido del perro) que establece una relación habitual y conocida (el dicho señalado); pero, una vez colocada la frase en el nuevo contexto, se advierte la “anomalía” (aquí, expresada en forma de prosopopeya), que permite establecer una nueva serie metafórica: “el hueso de la audacia”.

En el poema “Cuando la pluma toma la palabra”, que como ya dijimos abre el primero de los tomos de su ciclo monumental *Para deletrear el infinito*, se muestra la intención estética y programática de la obra mediante otro conocido cliché: la aguja y el pajar.

nada mejor que comenzar  
con un canto a la naturaleza,  
a mitad de la cual soy esa aguja  
que hallándose extraviada también pierde la cabeza  
al darse cuenta  
del pajar infinito circundante.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> González Rojo, Enrique, “La operamada”, *Apolo musageta*, UAM, 1989, p. 179.

<sup>100</sup> “31 variaciones sobre un tema de Guadalupe Amor”, *Ibid.*, p. 188.

<sup>101</sup> González Rojo, Enrique, “Cuando la pluma toma la palabra”, *Para deletrear el infinito*, *op. cit.*, p. 9.

El poeta-aguja (además, descabezado, por lo tanto no alfiler) reconoce la titánica tarea que está por iniciar, el deseo de tematizar en sus versos la totalidad de posibilidades que la realidad ofrece: esa realidad, el pajar, es donde se extravía el poeta, la aguja. La doble relación aguja-pajar poeta-realidad, establece un principio de realidad nueva: nos coloca en la zona de la metáfora que desarrollará el tema del infinito, objeto de las reflexiones en este poema.

No deja de ser llamativo que uno de los poemas-insignia de Enrique González Rojo sea “Oda a la Goma de Borrar”, del libro *Por los siglos de los siglos*. Digo insignia, porque aparece en prácticamente todas las antologías de su obra, y porque el propio autor gusta de leerlo en sus emotivos recitales, además de abrir el tercer tomo de *Para deletrear el infinito*. Insignia también porque entraña una suerte de *ars poética*. Digo llamativo porque, un autor tan prolífico como ha quedado anotado, asume:

que el poeta  
el verdadero  
el grande  
el profundo poeta  
debe saber oír más las palabras de su goma  
que las del artefacto con que escribe.<sup>102</sup>

En estos versos, González Rojo deja entrever su humildad y su método de trabajo. El inicio de este poema entraña una crítica a los doctos recitadores de verdades trascendentales. Gracias a la “fe de erratas de su lápiz”, puede

humillar la petulancia  
de pretender hablar desde el púlpito de la tinta,  
con un ademán autocrítico  
que transforma los dogmas  
los yerros  
la retórica  
en un rebaño de virtus perfumadas.<sup>103</sup>

Y es que González Rojo huye de las visiones de la literatura como un campo de batalla, de la obra que hace del poema un brazo retóricamente armado para derribar al contrincante. “Ars poética”, perteneciente a *El libro de los pronombres*, es justo una consideración de la belleza

---

<sup>102</sup> González Rojo, Enrique, “Oda a la goma de borrar”, *Por los siglos de los siglos*, en *Para deletrear el infinito III*, México, Katún, 1985, p. 10.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 9.

intrínseca a la obra literaria, al margen de filias y fobias ideológicas, también una crítica a los concursos literarios –de donde suelen salir ganadores los convocantes–:

En el jardín,  
las flores no compiten unas con otras.  
El jardinero no se anda organizando  
concursos de belleza.  
La rosa no luce una vitrina plagada de trofeos.  
ni cuelga, en alguna de sus espinas,  
la medalla del primer lugar,  
el privilegio de sentarse a la diestra  
del infinito.<sup>104</sup>

En este poema, la parábola del jardín y las flores, imagen del arte y sus creadores, sirve para hablar del campo literario. Mediante el habitual uso de mutar la frase conocida, realiza la crítica señalada. Ninguna flor dice ““la belleza soy yo”, el jardín no es “un ámbito de lucha de todos contra todos/ donde la flor es loba de la flor.” El recurso literario de la paráfrasis a Luis XIV o a Hobbes nos permite, además, reconocer algunos otros de los temas recurrentes en González Rojo: la historia, la filosofía, la política.

#### b) *La estética del compromiso*

Es este último motivo temático es la vena central que deseamos destacar como inherente a la obra de nuestro autor. Después de militar en el Partido Comunista Mexicano, González Rojo formó parte del grupo espartaquista, en el cual destacaba uno de sus más admirados autores: José Revueltas. Es a éste que el “deletreador de infinitos” dedica uno de sus poemas más elocuentes: “La alternativa”, del libro *En primera persona*.

Tan sencillo como esto:  
vivir indignamente entre algodones  
(que llegan al oído  
para tapiar al yo, para dejarlo  
sin nexos con el mundo),  
con la cuota de besos de la madre,  
los hijos y la esposa,  
con los pulmones llenos del incienso  
de la gloria oficial,  
o vivir dignamente en la tortura,  
en la persecución, en la zozobra,  
con la tinta azul cólera en la pluma.  
Tan sencillo como esto:  
ser Martín Luis Guzmán o ser Revueltas.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> González Rojo, Enrique, “Ars poética”, *El libro de los pronombres*, en *Para deletrear el infinito III*, op. cit., p. 343.

En una forma poética tradicional, la silva, González Rojo ilustra ese compromiso ético de manera inconfundible: “ser Revueltas” significa aquí la imbricación de autor y obra en una postura que es estética, sí, pero también política e ideológica. No es necesario reseñar aquí lo que José Revueltas significa en el campo literario mexicano, pero valga decir sobre esta referencia que el autor de *El apando* representa, en nuestro país todo aquello que hemos venido señalando sobre la poesía política: la asunción de un ideal del escritor, en tanto intelectual, con capacidad de incidir, desde “el púlpito de la tinta”, sobre la transformación social. Sobre esta intervención social del escritor, debe al menos mencionarse el poema “Discurso de José Revueltas a los perros en el Parque hundido” del propio González Rojo, donde el recurso de la parábola permite poetizar algunos de los conceptos más poderosos del compromiso político mediante la subversión del discurso ideológico marxista tradicional. Señalamos la forma poética utilizada porque es el rasgo que me interesa hacer notar: a contracorriente de lo dicho por la crítica habitual a la poesía de orientación ideológica definida –que por alguna razón siempre es izquierdista–, Enrique González Rojo no renuncia al trabajo estético en aras de la propaganda; por el contrario, siempre ha estado en el ala más radical: aquella que no renuncia al arte en beneficio de la ideología, sino que, desde la creación artística, promueve el compromiso militante. Véase si no su poema “Testimonio”:

Yo me abstengo.  
Que conste en el acta  
mi protesta contra la mayoría  
y la minoría.  
Contra la mayoría que se pronuncia  
por el arte llamado social.  
Contra la minoría que lo hace por el llamado puro.  
Yo me abstengo.  
Yo voto con el brazo hacia abajo.  
Yo voto porque no se vote.  
Ya sé que la abstención no importa.  
Pero que conste en acta.  
Aunque mi rebeldía  
represente un cero  
muy a la izquierda.<sup>106</sup>

Y es que la militancia es una manera de la creación, o la obra una forma de la ideología, según se quiera ver. Esto, en González Rojo, es postura política y también vital. En franca herejía

---

<sup>105</sup> González Rojo, Enrique, “La alternativa”, *En primera persona*, en *Para deletrear el infinito II*, op. cit., p. 118.

<sup>106</sup> González Rojo, Enrique, “Testimonio”, *Por los siglos de los siglos*, op. cit., p. 17.

contra las corrientes dogmáticas de todo sino, este autor escribe poemas libertarios en el amplio sentido de la palabra. Por ejemplo, “La clase obrera va al paraíso”:

Una vez me enamoré de una trotskista.  
Me gustaba estar con ella  
porque me hablaba de Marx,  
de Engels, de Lenin  
y, desde luego, de Leon Davidovich.  
Pero, más que nada,  
porque estaba en verdad como quería.  
Tenía las piernas más hermosas de todo el  
movimiento comunista mexicano.<sup>107</sup>

Poema censurado incluso en alguna revista trotskista, a decir del propio González Rojo, el verso final concentra el toque humorístico-erótico-ideológico presente en el poema: “La toma del poder por el orgasmo”. Y es que este autor ha confesado incluso que “en un tiempo fui parte/ de la fracción erótica/ del Partido comunista”. El título de este último poema es descriptivo por sí mismo: “El hereje”.

Pero, al margen de polémicas accesorias, la verdadera fuerza poética de la poesía militante de González Rojo se dirige hacia los temas fundamentales. En el primer *Para deletrear el infinito* encontramos los versos siguientes:

Que no tenga cuartetos la poesía,  
que tenga barricadas. Que el poema,  
vociferante forma de mi puño,  
ponga el verso en la llaga.<sup>108</sup>

Y más adelante, respondiendo a la pregunta del cómo ser artista:

Sal a la plaza pública, y alíate  
a las piedras que gruñen ya en la mano  
del que está contra el orden existente.<sup>109</sup>

No sin la crítica acerba a los jilgueros de la Paz disfrazada:

no cronistas que estén versificando  
la realidad presente con los ripios  
de la acomodaticia tinta empleada<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> González Rojo, Enrique, “La clase obrera va al paraíso”, *En primera persona, op. cit.*, p. 124.

<sup>108</sup> “Una Gramática iracunda”, *Para deletrear el infinito I, op. cit.*, p. 107.

<sup>109</sup> “Pliegos de testamento”, *Para deletrear el infinito I, op. cit.*, p. 112.

<sup>110</sup> “Aquí con mis hermanos”, *Para deletrear el infinito I, op. cit.*, p. 148.

Pero regresemos a la idea rectora de este trabajo: por importante, frondosa que sea la rama poética hispánica que atribuye al poema la capacidad de comunicar, apoyar, abanderar o significar un compromiso explícito frente a una realidad social circundante, *el ser del poema* no reside en tal atributo –por más que sea parte indisoluble de la forma poética en cuestión. La “poeticidad” de la poesía política, insistimos, reside en su constitución, en lo que pasa *en* el poema, no en la exterioridad de que se alimenta. Otra cosa es que el lector pueda extraer una ética, una ideología, un juicio del texto poético. Y en este ardid formal, que puede desorientar y confundir la voz poética con la voz del poeta, la “verdad del poema” con la verdad intelectual, reside la eficacia expresiva de la poesía política. Valga la larga cita siguiente para dejar esto en claro:

Leer un poema, quisiéramos decir, es retirar del mapa aquello que sabemos, aquello que nos consta, el arsenal impuro de nuestras certidumbres, la confianza dogmática en nuestro bagaje de verdades. Sólo gracias a esta suspensión, seremos capaces de tomar el poema como lo que es: una cierta organización de efectos por medio del lenguaje. Lo que importa, entonces, no es tanto la verdad en-sí de las ideas y las experiencias que surcan el poema, sino la manera en que estas ideas y experiencias, convertidas en lenguaje, son capaces de producir en nosotros un efecto de verdad, un efecto de seducción, un efecto de representación. La verdad poética, estamos tentados a decirlo, no es sino una coherencia o una gracia del lenguaje que nos impone pre-racionalmente sus efectos, antes de todo juicio, no importa que más tarde el intelecto quiera recuperar aquello que la literatura había conseguido conmovérselo o arrebatárselo.<sup>111</sup>

Hemos tomado dos poemas representativos de González Rojo a fin de indagar en ellos si es posible mostrar lo que afirmamos: un poema de tema político es susceptible de ser considerado como obra de arte con independencia de su asunto. Aunque en principio parezca fútil la necesidad de tal demostración, el interés de este trabajo es señalar, a contracorriente del juicio crítico común, que un poema político, si es poema, no será un simple panfleto, y tanto “Programa de vida”<sup>112</sup> como “Consejos a mi pluma”<sup>113</sup>, estamos convencidos, son muestra clara de lo contrario.

Empecemos por hablar de “Programa de vida”. Por su relevancia para nuestro análisis, lo incluimos íntegro:

#### PROGRAMA DE VIDA

Nacer profundamente irritado.  
Gritar de tal manera

1

---

<sup>111</sup> Escalante, Evodio, “El Sol y la Pirámide. Poesía y verdad en Octavio Paz”, en *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, p. 52.

<sup>112</sup> Poema contenido en el libro *Tres compartimentos del espíritu*, y recogido en *Para deletrear el infinito II (1975-1981)*, *op. cit.*, pp. 272-274.

<sup>113</sup> Poema contenido en el libro *Casa Adentro* (2008), inédito en versión impresa pero disponible en la página ya referida del autor: <http://www.enriquegonzalezrojo.com/pdf/CASAADENTRO.pdf>

que todos se vuelvan hacia el grito buscándole su pedestal de lobo.	5
Hacer que por los labios entreabiertos se fugue del pulmón en llamas la vocal militante. Ensayar muy pronto los primeros pasos para aprender a pisotear los insectos que lanzan pequeñas tarascadas a los talones. Concebir en la cuna nuestro primer proyecto subversivo. No dormir en la almohada (donde anidan los más tibios ademanes maternos) sino acurrucarnos en nuestro propio puño.	10
Apachurrar las lágrimas entre el dedo pulgar y el índice. Hallarse preparado en todo momento para desenfundar nuestra mejor injuria, cortar cartucho y pasear los ojos por un jardín de pulsos extraviados. Buscarle la espinilla a los dioses. Poner, desde pequeños,	20
a nuestro oído en guardia contra todo canto de sirena y varaciones. Desoír la varita de virtud, sus tristes erecciones.	25
Rechazar el noviazgo que nos pone las primeras esposas en las manos. Luchar a sangre y sexo. Escribir un epigrama que genere cuarteaduras en los muros del partido gobernante. Pero no confiar demasiado en las virtudes catastróficas de la lira, en la toma del poder por los endecasílabos.	30
Buscar pacientemente en cada cuerpo el punto en que se esconde la ternura. Darle piel abierta a la caricia. Organizar una manifestación que corra, tumultuosa, a escuchar en el zócalo un recital de poesía.	35
Contemplarse las manos, a la hora de morir, y pensar en las obras firmadas por sus huellas digitales. No tener temor a la muerte. Enseñar a los cojones a deletrear el infinito. Morir tranquilo, en fin, tranquilo. En paz, serenamente, si se está convencido de haber colaborado con un grano de pólvora al bendito desorden que se acerca.	40
	45
	50
	55

Este poema, constituido por una sola estrofa de 58 versos, puede resultar una manifestación poética de la travesía vital del autor. Mas no caigamos en el engaño tan pronto. La voz poética



carece de identificación dado que el total de los verbos principales de los periodos oracionales están en infinitivo, por lo que es imposible atribuirles un sujeto lírico actuante en el poema. Esta forma de enunciación, al tiempo que destruye la identidad con el poeta (no hay un yo lírico que podamos identificar con el autor), permite el reconocimiento de una suerte de elemento oracional elidido: “hay que...”. En otras palabras, estamos frente a un poema que pretende *comunicar* (necesidad propia de un texto que elije ser toma de partido) las acciones que *deben* ocurrir para que su mensaje surta efecto.

Pero, ¿cuál es el sentido, lo que intenta *comunicar* este poema? El título, ya sabemos, resulta siempre un indicador catafórico del texto. El “programa de vida”, la planificación de las acciones a tomar en el transcurso de una existencia (cualquiera), señala su finalidad en la propia circularidad del poema. El inicio, “Nacer profundamente irritado” (v. 1), en oposición al verso 53 hacia el final (“Morir tranquilo, en fin, tranquilo”) indican la concatenación del total de acciones intermedias que transmuta la irritación neonata en la tranquilidad mortuoria, a saber, la “convicción” de haber “colaborado” “al bendito desorden que se acerca” (v. 58), afirmación con que concluye el poema.

Debemos notar que, en el desarrollo del texto, la actividad humana prototípica muda de sino: del nacimiento a la muerte, la “contribución” a la vida es negativa, destructora. Claro que, en este entramado poético, no puede ser de otra manera, puesto que hay una realidad (externa al poema, pero escenificada en su interior) que debe ser transformada. El desarrollo temporal, por así decirlo, presente en el texto, marca un periplo identificado con las etapas del desarrollo biológico del hombre: nacimiento (vv. 1-5), etapa lactante (vv. 7-17), infancia (vv. 18-28), adolescencia (vv. 29-33), etapa adulta (40-50), muerte (vv. 51-58). En cada una de estas etapas, hay una acción que la identifica, pero que al mismo tiempo provoca una operación desestructurante del orden establecido, es decir que provoca un *extrañamiento* en el lector frente a lo que se espera de ordinario para tal acción.

Lo que diferencia a este poema de algún otro que tenga por objeto la simple manifestación de una inconformidad frente a la vida y por tanto que pregone su aniquilamiento, reside en la elección léxica, como se explicará más adelante. Por otra parte, el límite entre una proclama política y un poema es el trabajo con el que el autor del segundo elabora el material primigenio tomado de la realidad externa para conseguir con él expresar una emoción común al lector, donde éste pueda sentirse afectado –acaso transformado– por la obra artística, pero no en su convicción racional, sino en esa suerte de pre-conciencia a que se dirige la emoción poética. Estos dos factores, la elección léxica y el trabajo de elaboración

sobre el material tomado de la realidad, constituyen la parte de mayor interés de este poema. Veamos ambos aspectos.

A lo largo de “Programa de vida”, encontramos términos propios de lo que podemos llamar la acción política de izquierda, merced al conocimiento que tenemos de manera previa acerca del significado de dichas palabras. Es decir: no necesitamos saber de las convicciones políticas del autor para entender que el “bendito desorden que se acerca” es la revolución social. Las referencias campean en el texto: “vocal militante” (v. 8), “proyecto subversivo” (v. 12), “cortar cartucho” (v. 20), luchar a sangre y sexo (v. 33), “organizar una manifestación” (v. 43). En esta selección léxica reside el conocimiento que el poema nos otorga sobre la circunstancia social a que se refiere. No obstante, como ya señalamos, no es un simple llamado a la acción social, no es una proclama. Al ser un poema, el texto requiere que estas frases estén en relación con el propio mundo del poema, no con el mundo externo. Para ello, es necesario reconocer que la referencialidad inherente a las palabras se haya descontextualizada; su significado habitual, ese uso ideológico que se le otorgaría en el discurso político, está aquí transmutado en virtud del artificio retórico. Al observar cada fragmento donde se encuentran los sintagmas referidos, podemos entender que, en una lógica tradicional, las acciones son irrealizables por parte del sujeto sugerido:

Hacer que por los labios entreabiertos  
se fugue del pulmón en llamas  
la vocal militante.  
[...]  
Concebir en la cuna nuestro primer proyecto subversivo.  
No dormir en la almohada  
(donde anidan los más tibios ademanes maternos)  
sino acurrucarnos en nuestro propio puño.  
[...]  
Hallarse preparado en todo momento  
para desenfundar nuestra mejor injuria,  
cortar cartucho  
[...]  
Rechazar el noviazgo que nos pone  
las primeras esposas en las manos.  
Luchar a sangre y sexo.  
[...]  
Organizar una manifestación  
que corra, tumultuosa,  
a escuchar en el zócalo un recital  
de poesía.

En cada uno de estos fragmentos, podemos inferir que hay un dejo de “irrealidad atemperada”, como gusta llamar González Rojo a este tipo de construcciones metafóricas. El “pulmón en llamas” del neonato arroja su primer sonido, y lo que representa una simbólica

entrada a la vida, una irrupción del recién nacido en la vida, es la manera en que se hace militante de ésta. La concepción del “primer proyecto subversivo” puede implicar desde el simple trastocamiento del seno familiar hasta la agresividad “permitida” del infante. Las posibilidades, como se ve, se amplían conforme nos adentramos en la forma, la construcción, del poema.

Además de esto, un recurso común en la poesía de González Rojo, presente también en este poema, es el gusto por trasfigurar las frases hechas, los clichés, en expresiones que, con sólo descontextualizar o mutar un término, resignifica el sentido, procedimiento que ya hemos advertido páginas atrás. La idea de “cortar cartucho”, aquí en relación con “desenfundar nuestra mejor injuria” hace traslaticio el sentido agresivo del disparo (real) al insulto (simbólico). Poner “las esposas en las manos” es una frase polisémica: refiere tanto al hecho de llegar al matrimonio como a la pérdida de libertad. También “luchar a sangre y sexo” refiere a este tipo de resignificación: aquí la frase hecha “a sangre y fuego” muta el concepto por un significado que construye una suerte de metáfora regresiva: fuego es sustituido por sexo, y sólo entonces advertimos que el término sustituyente puede expresarse metafóricamente con el original.

La manera que hemos elegido para mostrar parte de los recursos del poema, lo sabemos, corre el riesgo de bordear la glosa temática. No obstante, creemos que al explicitar el proceso de construcción poética, estamos aludiendo a la manera en que se conforma este poema, y, al hacerlo, pretendemos mostrar que la *dispositio* retórica es la clave de la eficacia del poema. Como ya apuntamos también, sólo nuestro conocimiento del contexto del poema, así como del significado de determinados términos, nos permiten leer, en el primer nivel, este poema como un poema de tema político, lo mismo que pasaría si el tema fuera el amor, la metafísica o cualquier otra posibilidad.

Concluamos el asomo a “Programa de vida” con un aspecto más: el uso de la autoreferencialidad a la labor poética como actividad política. En dos momentos del poema (vv. 34-39 y 43-46), se entrecruza ambas praxis, y la necesidad escritural se vuelve necesidad de acción:

Escribir un epigrama que genere  
cuarteaduras en los muros  
del partido gobernante.  
Pero no confiar demasiado  
en las virtudes catastróficas de la lira,  
en la toma del poder por los endecasílabos.  
[...]  
Organizar una manifestación

que corra, tumultuosa,  
a escuchar en el zócalo un recital  
de poesía.

La intertextualidad está presente al menos con dos poemas cercanos al tema aquí señalado: los *Epigramas* de Ernesto Cardenal y el poema “Confianzas” de Juan Gelman. En ellos como en éste, se evidencia el poder subversivo de la poesía, su utilidad práctica, al mismo tiempo que se desestima su capacidad real de provocar algún cambio. No obstante, el poema político en general requiere, como parte de sus elementos constitutivos, destacar el valor, así sea simbólico, de la poesía en la transformación del orden social, o de coadyuvar al “bendito desorden” señalado del poema.

Como hemos apuntado, este poema es lo que debe ser, *lo que es* todo poema: la puesta en juego de los recursos técnicos, sean fónicos, sintácticos o semánticos (prosodia, tropos, figuras) más el añadido de la capacidad expresiva del poeta para enhebrar un léxico tal que constituya la puesta en escena de un tema que aquí, sólo por circunstancia, es político, pero también vital. No se trata de encontrar la ética del poeta –aunque sí la del poema–, sino de hacer verosímil el compromiso manifiesto del poema. Pero aún más: al igual que toda obra artística, ésta busca trascender la circunstancia inmediata y hacerse un lugar en la tradición poética. Creemos, y eso hemos intentado subrayar, que la poesía de González Rojo es una demostración de la capacidad de un poeta para, sin inmolar el sentido estético, conseguir expresar una condición humana: la ira frente a un estado de cosas que se considera inadecuado y la voluntad (que siempre será política) para realizar la transformación social). El propio autor ya ha referido la indisolubilidad del trabajo artístico y el compromiso social, afirmación que puede ser expresada en las palabras de Alberto Paredes, de cuya idea González Rojo puede ser partícipe: “poeta no es aquel que resuelve con soltura un esquema estrófico; poeta es aquel que gobierna esos esquemas para descubrir por sí solo el formato de sus versos a fin de comunicar la historia de sus pasiones.”<sup>114</sup>

Es necesario resaltar que el compromiso militante de González Rojo no es, como en muchos otros autores se puede documentar, una etapa pasajera de la obra, “planteamientos ya superados”, suelen decir. Por el contrario, en este autor el deber social es connatural a su obra, tanto como a su vida. Desde 1956, cuando la crítica contra el racismo aparece en el poema “El negrito Emmet Till” (en el volumen colectivo *La tierra de Caín*), el combate lírico contra la explotación, la iniquidad y la injusticia en cualquiera de sus formas es parte de su creación. Desde la maravillosa parábola “Discurso de José Revueltas a los perros en el Parque

---

<sup>114</sup> Paredes, Alberto, *Una temporada de poesía*, México, CONACULTA, 2003, pp. 31.

Hundido”; el feminismo de “Penélope”, el tono épico de *La comedia urbana*, o la musicalidad de “Los gemelos”; las manifestaciones verbales, donde el sentido político y lingüístico se imbrican, son seña de identidad gonzalezrojiana.

Y la más reciente puesta en práctica de este enunciado puede verse en una de sus últimas creaciones poéticas: “Consejos a mi pluma”, escrito en el año 2008. A tantos años de distancia, el autor conserva su convicción intacta. En estos tiempos de incredulidad y abjuraciones ideológicas, González Rojo reaviva su voz para darnos una poesía contestataria y crítica de los tiempos que corren.

Dividido en dos secciones: “Consejos a mi pluma” y “Nuevos consejos a mi pluma”, el poema con un total de 149 versos repartidos en 9 estrofas de desigual extensión, deja suelto el esquema rítmico-métrico para concentrarse en la eficacia expresiva de las frases sintácticas de aparente sencillez. Y es que, cuando la preceptiva versificadora tradicional se convierte en referente de autoridad, como veremos que ocurre en este poema, es necesario recurrir a la libertad métrica, para “evitar el peligro de que la forma sea la horma” (Jorge Santiago Perednik *dixit*). Aunque, como quiera que sea, un poema, sin importar su modo versal, no puede prescindir de la constitución rítmica inherente a todo poema, sólo que dicho ritmo muda de signo en esta modalidad del verso: “[en el verso libre] la sintaxis parece tomar la batuta del ritmo, en contra de los pies métricos y su rigurosa alternancia de sílabas fuertes y débiles. ¿Ritmo sintáctico? Así parece.”<sup>115</sup>

La forma que elige el autor para presentar el poema es la del diálogo directo, con la presencia implícita de un interlocutor: la pluma del poeta que habla en el poema. El recurso de la prosopopeya es de lo más eficaz para González Rojo: en otro de sus poemas, uno de los más célebres utiliza el mismo recurso (“Oda a la goma de borrar”). Con ello, consigue despersonalizar metonímicamente la creación poética y otorga categoría definitoria al instrumento personificado. En “Consejos a mi pluma”, la enunciación en segunda persona singular motiva una atmósfera de cierta ambigüedad; pero este recurso permite, tal como ocurre en “Programa de vida”, que evitemos la inmediata asociación del sujeto poético con el poema, distendiendo así la zona que media de la realidad externa a la realidad poética. Aunque el poema utiliza también la primera persona singular, esta se haya invariablemente pospuesta, en el entramado sintáctico, al verbo principal de cada oración principal, que además utiliza el imperativo para propiciar la idea de “necesidad”, cuya aparición es parte orgánica de todo poema político.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 30.

Podemos ver así que, en la primera estrofa, la interpelación constituye sólo un artificio para introducir el tema inicial: el tipo de poesía que se desea, y por tanto que, deducimos, se “deberá” escribir:

Escúchame: amo aquella poesía  
que se escribe en las trincheras,  
a la luz de los fogonazos del odio;  
aquella que, si primero  
nace como el aullar  
de lobeznos perdidos en el cosmos,  
madura al convertirse en lanzallamas  
de fonemas corrosivos;  
aquella que, tras de recibir instrucción militar  
en la poesía de Pablo de Rokha o de Neruda,  
hace que todas sus versos se encuentren  
a un veneno tan sólo de tornarse serpientes;  
aquella que, al soltar sus alaridos,  
su ráfaga de entrañas hacia el cielo,  
prescinde de la bisutería  
de la rima,  
aquella que, de la mano de la pólvora,  
tiene como blanco la destrucción,  
el estrago fecundo,  
el bendito borrón que parirá  
con dolor maternal la cuenta nueva,  
la luz recién nacida,  
la utopía en pañales  
donde por fin las ruinas  
alcanzan en hombros, victorioso, al humo.

La anáfora “aquella” evita la repetición del término “poesía”, de tal suerte que al avanzar en la lectura la caracterización del sujeto oracional se suma a la voz poética y al instrumento interpelado; por tanto, la percepción es de una identidad poeta (el que habla) – pluma (la que escribirá y la interpelada) – poesía (de quien se está hablando). La claridad sintáctica (el hipérbaton está ausente) es sólo la cara visible que otorga un acercamiento diáfano a la idea, que es aquí lo que el autor desea destacar; empero, la participación de tres personas gramaticales en los periodos oracionales que son breves (si tomamos el pronombre anafórico por inicio de oración), constituye el acierto de la forma poética decidida por González Rojo. Adicionalmente, la sustitución de “hombre” por “humo” le da al poema una fuerza de vértigo, además de la ironía implícita.

En tanto que la primera parte del poema constituye más una disquisición que podríamos considerar teórica sobre la poesía y sus posibilidades (positivas y negativas) políticas, la segunda parte del poema (“Nuevos consejos a mi pluma”), constituye el escenario de acción específico donde el sujeto interpelado deberá maniobrar, la órbita vital a la cual adscribirse:

Te quiero capaz de vislumbrar los pies de barro  
del sistema y su compleja arquitectura de mentiras,  
de salir a la intemperie, ferocidad al hombro,  
a desfacer entuertos y enmendarle la plana a los rosales  
que, pobrecitos, no saben redondear  
sino solo criaturas monocordes.  
Ven acá: te quiero capaz  
de hacer que haya gatillos en tus frases,  
gatillos que, orientados por la mira  
del sapiente coraje,  
sorprendan a pupilas y entusiasmen a tímpanos  
con la deificación del ruido (en el estruendo)  
que extraerá de las ruinas otro mundo  
con las manchas de sangre  
de lo recién nacido.

En esta estrofa, la acción se vuelve directa, al aparecer el núcleo verbal “te quiero” en posición destacada dos veces: al inicio y en medio de la estrofa. La consecuencia formal de esto es que, al estar la voz poética aludiendo a un tú previamente identificado, pero no nombrado explícitamente en esta parte, la imprecación puede afectar al receptor del poema de tal manera que por un instante exista la ilusión de ser él el que está siendo imprecado. Y, como ya sabemos que un buen poema no deja nada al azar, es de inferirse que quizá tal sea la intención del poema: movilizar, verbalmente, las emociones del lector, impelido como se haya de esta suerte a ser partícipe de la acción poética.

Ahora bien: la poesía política, ya lo hemos dicho, requiere *comunicar* una necesidad práctica, que rebasa el mero entramado artístico cuyo fin *per se* puede agotarse en la experiencia estética del gusto. En este caso, la referencialidad interna del poema permite la identidad entre poesía y praxis política: “poesía que se escribe en las trincheras”, “lanzallamas de fonemas corrosivos”, “aquella que [...] tiene como blanco la destrucción”, “tiene gatillos en espera del atrevimiento”. La poesía, sujeto de quien se habla, es entonces actitud, acción, militancia.

Pero no sólo se identifica *lo que es* la poesía, sino también lo que, de acuerdo con la lógica del poema, *no debe ser*, en tanto poesía: ni exceso retórico que demerite lo artístico (“temo, repudio,/ el ‘mucho ruido y pocas nueces’ de lo panfletario./ La poesía desfallece en el panfleto/ como el oxígeno se asfixia en la caverna”) ni arte purista encerrada en la consabida torre de marfil (“no te quiero pasiva, pusilánime,/ mirando las catástrofes/ desde las galerías de tu olimpo/ o los binoculares de tu musa.”).

Un elemento primigenio a considerar para entender la forma que constituye al poema político, es su relación con la realidad. En “Consejos a mi pluma”, las referencias a lo externo

son de dos tipos: cuando se habla de personajes históricos (Pablo de Rokha, Neruda, Zapata, Che Guevara, Salvador Allende), éstos aparecen actuando dentro del espacio poético, para ser parte del escenario que el poema construye. Lo que queremos decir con esto es que la referencialidad inevitable de los nombres propios puede ser atemperada al contacto con el entramado poético: la “instrucción militar” que la poesía recibe de de Rokha y de Neruda, así como la “muina levantada” de Zapata, Guevara y Allende, les otorga un espacio propio en el continuo del discurso poético formalizado. Así, el poema evita tener que ser actualizado en sus referentes externos, y conserva el sentido que el poeta desea al hablar de estos, ahora, personajes poéticos.

Lo contrario ocurre cuando el referente no es un personaje sino un símbolo concreto, propio de una realidad circunstancial: el México de principios del siglo XXI. Así, al referirse a “la derecha” y el “yunque”, a la “izquierda *moderna*”, a los “machetes”; hace falta conocer la referencia concreta para activar el significado total del poema: El PAN y su grupo de ultraderecha; el PRD y sus corrientes, en particular Nueva Izquierda, el movimiento del FPDT de San Salvador Atenco. Un poema que corre el riesgo de “hacerse viejo”, es un poema circunstancial, hecho para denunciar una coyuntura específica: y de esta urgencia denunciativa al panfleto hay un paso muy corto. La manera en que el poeta sortea este escollo es elevando a rango de símbolo: la dureza del yunque permite identificarlo con los grupos reaccionarios; el machete, instrumento de labranza y por tanto campesino, otorga la posibilidad de ser la expresión por sinécdoque del pueblo trabajador. De esta manera, en la elección del léxico, en la mutación de lo real concreto a lo simbólico poético; en la expresión artística de la realidad, para decirlo en una frase, reside el valor, el trabajo, la elaboración de la forma del poema político: de este poema político.

Es necesario insistir: el valor de la poesía política, tal como ocurre con otras vetas temáticas de la poesía, reside en su capacidad de actualizar el significado en cada lector, con independencia de la pre-concepción que de la realidad tenga este último. La lectura de los poemas de Enrique González Rojo nos muestra cómo se puede hacer, de un tema político, un poema, sin mayores adjetivos. Sin afán de exagerar, lo mismo que ocurre en la poesía de Petrarca, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Novalis, Baudelaire, Mallarme o Gorostiza, por hablar sólo de algunos nombres al azar, ocurre en la poesía de González Rojo: la elaboración poética de un tema (amoroso, pastoril, religioso, metafísico, metapoético) debe pasar por el tamiz de la práctica poética, por la elección de los medios expresivos adecuados (verso, tropos, léxico), los únicos posibles para el poema de que se trate. Como señala Eliot, “lo que



cuenta no es la ‘grandeza’, la intensidad de las emociones, sus componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, bajo la cual ocurre la fusión.”<sup>116</sup>

Acaso los poemas políticos, dada su dependencia con el contexto social, deba remontar “la rueda de la historia” –por decirlo en términos *ad-hoc*– antes de tomar su lugar en el recinto de la tradición, para no perderse. Aclaro que hablo de “poemas políticos”, no de *poesía política*: como hemos mostrado a lo largo de nuestro trabajo, de la *Iliada* en adelante la poesía ha tenido una función social que necesariamente deviene política en lo que tiene de más noble su significado. Tal vez sea la propia circunstancia histórica –paradójicamente–, la que haga que en el contexto actual parezca que este tipo de poesía es baladí, sin esperanzas de supervivencia en la República de la Poesía. No obstante ello, tampoco podemos obviar el hecho de que todo poema, por más ajeno que se presente ante la realidad circundante, es lenguaje, y éste seguirá siendo referencial. La complejidad del problema ha sido planteada por Paul de Man:

Una de las formas en que la poesía lírica se enfrenta a este enigma es precisamente la ambivalencia de un lenguaje que es y no es representacional simultáneamente. Toda poesía representacional es siempre y a la vez alegórica, sea de una manera consciente o no, y el poder alegórico del lenguaje mina u oscurece el significado literal específico de una representación abierta al entendimiento. Pero toda poesía alegórica tiene que tener un elemento representacional que invite y abra margen al entendimiento, sólo para descubrir que el entendimiento al que llega es necesariamente erróneo.<sup>117</sup>

Aunque sería interminable discutir si el poema puede o no producir un entendimiento en el lector, lo que no se discute es la necesidad de la experiencia estética frente a la obra, y ésta sólo está mediada por el trabajo que de la forma artística haga el autor. La construcción del entramado verbal que es todo poema, en virtud de la forma elegida por el autor, será la única vía de acceso para conformar tal experiencia, y en este sentido todo poema, al ser obra única, *poiesis*, tenderá inevitablemente a encontrar su propia forma, quizá irrepetible. Lo que aquí queremos abonar para la discusión, de lo anterior, es que, en ciertos casos, como el de la poesía política, la necesidad comunicativa, la expresión de la realidad concreta es parte constitutiva de la forma del poema. Tal idea quisimos mostrarla al acercarnos a las claves formales que estructuran los poemas de Enrique González Rojo aquí estudiados y por eso mismo deseamos concluir con la concepción del propio autor sobre el tema, que, como se verá no dista mucho de lo por nosotros expresado:

---

<sup>116</sup> Eliot, T.S., “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos*, tr. de Pura López Colomé, México, UNAM, 2000, p. 25.

<sup>117</sup> de Man, Paul, “Lírica y modernidad”, en *Visión y cegera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, tr. de Hugo Rodríguez Vecchini, EUA, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 205

Desde joven he sostenido que la poesía –en sus manifestaciones más importantes– tiene carácter cognoscitivo. La poesía no sólo nos produce placer estético, sino que nos permite conocer y conocernos. Y puede hacer ambas cosas porque tiene una forma y un contenido: una forma que sabe complacer a nuestra sensibilidad e inteligencia y un contenido que puede entrar en conocimiento de la realidad –en el sentido más amplio del término– de manera distinta y a ves más exitosa que la ciencia y la filosofía.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> González Rojo, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, op. cit., pp. 34-35.

## CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, realizamos la caracterización de lo que consideramos la estética del compromiso político en la poesía mexicana. A través del análisis de ideas críticas sobre el tema durante el siglo XIX y el XX, pudimos demostrar que este tema, en debate permanente durante los primeros 100 años de la nación, fue una actitud aceptada y, en ocasiones, exigida al hombre de letras en general y al poeta en particular. Establecimos también el tránsito que la idea en examen tuvo en México durante las décadas de los cincuenta y sesenta hacia un descreimiento de tal relación entre la poesía y la sociedad, y las implicaciones que ello tuvieron los debates sobre la autonomía artística y la existencia de un movimiento de amplias capas intelectuales que se filieron a procesos políticos de hondas consecuencias, como fueron la Revolución Rusa y la Cubana. Presentamos nuestra propuesta sobre la necesidad de definir con precisión como “poesía política” a la vertiente que asume un compromiso explícito con la realidad y con los procesos de transformación social emanados de ella, en virtud de una actitud ética que se manifiesta estéticamente en forma de poema.

Finalmente, establecimos el derrotero intelectual de Enrique González Rojo, mostrando cómo se fraguaron sus ideas poéticas, filosóficas y estéticas sobre el compromiso político en su poesía, y revisamos el trabajo manifiesto de este autor en poemas concretos a fin de explicar cómo, según sus palabras, se puede hacer un “arte por el arte de contenido social”, que no inmoles el trabajo estético pero tampoco abjure de las convicciones políticas del creador.

Creemos que nuestra exposición permite ensanchar los horizontes críticos sobre un fenómeno complejo y poco estudiado, pero necesario de abordar si es que deseamos llegar a un horizonte de comprensión profundo del fenómeno literario mexicano en general y poético en particular. En ese sentido, nuestra investigación se plantea como un aporte a los estudios de la poesía mexicana del siglo XX, añadiendo además la necesidad de insertar en tal panorama a un poeta como Enrique González Rojo, autor complejo y original cuya voz lírica aquí analizada sólo al tenor del tema central de nuestro trabajo, la poesía política, merece ser revisada desde las más varias ópticas, no solo en lo que hace a su producción literaria sino también en relación con su producción teórica de índole filosófico, dado que tal análisis podría arrojar mayores luces sobre su creación. Dicha tarea, aquí sucintamente realizada en relación con su concepto de “trabajo intelectual”, merecería por sí sola un estudio completo que, en los límites de una investigación como la nuestra, es imposible de realizar.

Creemos además, en relación con lo que plantemos sobre González Rojo, que es de obvia necesidad su estudio crítico, ya que, como pudimos observar en el transcurso de la investigación, existe una total carencia de materiales referidos a este poeta. Por ello, creemos que nuestro trabajo abre una línea de investigación que puede resultar fructífera, descubriendo amplias zonas de este poeta, en cuya obra se pueden encontrar las más diversas manifestaciones que existen en la poesía mexicana del siglo XX. Sólo a manera de ejemplo, lo mismo podemos observar la ya evidente imbricación filosófica de su obra, que el lenguaje “coloquial” en su poesía o la renovación que realiza sobre las formas poéticas tradicionales. Es de celebrar que, en ocasión de su cumpleaños número ochenta, se reivindicara su figura, a través de un homenaje nacional<sup>119</sup>, el cual, si bien fue realizado al margen de instituciones públicas por editoriales independientes, amigos y admiradores de su obra, contribuyó a regresar el nombre de Enrique González Rojo a la escena literaria nacional, particularmente entre nuevas generaciones que, esperemos, se interesen en lo futuro por profundizar los estudios que aquí hemos iniciado y que esperamos se amplíen en los años venideros, con el fin de reconocer la importancia de la obra poética de este gran autor.

Al igual que deseamos contribuir al estudio de González Rojo, de igual manera aspiramos a que este trabajo sea de provecho para futuros abordajes sobre el tema de la literatura comprometida y la poesía política en específico. En este caso, también, durante el transcurso de nuestra investigación se hizo patente el hecho de que, salvo excepciones contadas y consignadas en el trabajo, como los estudios de Evodio Escalante, la forma de abordar el tema del compromiso político en la poesía mexicana durante el siglo XX es, o bien como mera consignación de la existencia de esta posibilidad, sin ulteriores análisis, o como franco vituperio de esta corriente, bajo las ya consabida etiqueta de “literatura panfletaria”. Si bien los estudios sobre la literatura decimonónica son profusos al momento de presentar y analizar las relaciones entre el escritor y la política como un inherente compromiso de o una franca “misión del escritor”, pareciera que en el tránsito del siglo esa función desapareció. En ese sentido, nuestra propuesta analítica plantea una continuidad de esa línea “socializante”, lo cual pusimos en evidencia con el análisis de autores y obras ejemplares del tema.

El establecimiento de las directrices metodológicas que apoyaron nuestra investigación: la teoría estética marxista y sus resonancias en la sociología de la literatura nos permitieron caracterizar las diversas formas en que el escritor se relaciona con la sociedad y con el poder tanto político como cultural; además de permitirnos indagar en la forma como estas relaciones

---

<sup>119</sup> Homenaje el cual incluyó la institución del “Premio de Poesía Enrique González Rojo” en el municipio de Ecatepec, Estado de México.

inciden en su quehacer literario específico. Con todo, reconocimos que todos estos elementos resultan extraliterarios: nos permiten entender actitudes y posturas éticas, pero sólo nos dejan en el umbral del hecho estético concreto. A pesar de ello, insistimos en la necesidad de realizar esta revisión, habida cuenta que, en los diversos estudios que hay sobre la literatura y sus relaciones con la sociedad y la política, el ojo crítico ha estado particularmente centrado en la narrativa. Como apuntamos, los estudios más importantes para los casos mexicanos y latinoamericanos en el siglo XX, hechos por Cabrera y Gilman respectivamente, se centran en tal género. Sin decir que la poesía no se ha estudiado desde esta óptica, puesto que es considerada en los trabajos aludidos, lo que queremos destacar es que, en general, la poesía política es una corriente escasamente estudiada. En este sentido, afirmamos nuestra convicción en la pertinencia de la investigación propuesta, debido a que el estudio integral de la literatura, y para iniciar la mexicana, debe comprender a este género si es que aspiramos a la constitución de cuerpos teóricos suficientes y sólidos que contribuyan a la mejor comprensión del fenómeno literario.

Por tanto, aspiramos a que el presente trabajo haya cumplido su objetivo de dejar sentadas las bases analíticas pertinentes para ahondar en el estudio de la poesía política mexicana, ya no solo de los autores aquí abordados, sino en otros autores y obras. Sólo el estudio global de toda esta corriente lírica permitirá ahondar, modificar o corregir los supuestos teóricos y los resultados concretos de nuestra investigación, pero estamos seguros que hemos dado el paso adecuado en la dirección correcta para sustentar próximas investigaciones que, en el futuro, esperamos concretar.

## BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Luis Miguel, *La democracia de los muertos*, México, Cal y Arena, 1988.

Alegría, Fernando, *Literatura y revolución*, México, FCE, 1970.

Altamirano, Ignacio Manuel, "Carta a una poetisa", en Ruedas de la Serna, Jorge, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, pp. 231-250.

\_\_\_\_\_, *Para leer la patria diamantina. Una antología general*, México, FCE/ FLM/ UNAM, 2006, pp. 285-320.

Althusser, Louis, *et. al.*, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

Ascunce, José Ángel, "La poesía social como lenguaje poético", en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Vol. II*, España, Vervuert, 1989, pp. 123-132.

Ayala, Leopoldo, *Vivirás América*, México, Siglo XXI, 1975.

Benedetti, Mario, *El ejercicio del Criterio*, México, Nueva Imagen, 1981.

\_\_\_\_\_, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva imagen, 1986.

\_\_\_\_\_, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981.

Bignami, Ariel, *Arte, ideología y sociedad*, Buenos Aires, Silaba, 1973.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Editorial Katún, 1983.

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, "'La profecía de Guatimoc', de Ignacio Rodríguez Galván, o la legitimización poética del nacionalismo criollo", *Decimonónica*, Vol. 4, No. 1, invierno 2007, p. 4.

Bowra, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, Buenos Aires, Lozada, 1969.

Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer: Literatura y política en México*, México, CEIICH/UNAM/Plaza y Valdés, 2006.

Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo (comp.), *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM, 1996.

Carballo, Emanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara / Xalli, 1991.

Cardenal, Ernesto, "Prólogo" a *Poesía Nicaragüense*, Nicaragua, Ediciones el pez y la serpiente, 1975.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, México, UNAM, 2002.

Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1976.

Cosío Villegas, Daniel, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1981.

Cros, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.

Curiel Defossé, Fernando, *sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, UNAM, 2008.

Dalton, Roque, *et. al., El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

de Luis, Leopoldo, *Poesía social. antología 1939-1968*, Madrid, Alfaguara, 1969.

de Man, Paul, *Visión y cegera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, EUA, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

de Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, Barcelona, G. Gili, 1979.

del Campo, Xorge, *Antología de poesía proletaria*, México, C. Latinoamericanas, 1986.

Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

Eliot, T.S, *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000.

Elizondo, Salvador, *Museo poético*, México, UNAM, 1974.

Escalante, Evodio, *La vanguardia extraviada*, México, UNAM, 2003.

\_\_\_\_\_, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1988.

\_\_\_\_\_, *Poetas de una generación 1950-1959*, México, UNAM, 1988.

\_\_\_\_\_, *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982.

Fernández Chouciño, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997.

Fernández Moreno, Cesar, *América Latina en su literatura*, México, Unesco/ siglo XXI, 1979.

Fernández Perera, Manuel (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, FCE/ Conaculta,/ Universidad Veracruzana, 2008

Flores García, María Malva, *La generación del desencanto en la poesía mexicana del siglo XX*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2006.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1969.

González Rojo, Enrique, *Casa adentro*, 2008. disponible sólo en su versión electrónica: <http://www.enriquegonzalezrojo.com/sub.php?t=56&ct=1&sc=1>

\_\_\_\_\_, *Dimensión Imaginaria (ensayo poeticista)*, México, Cuadernos Americanos, 1953.

\_\_\_\_\_, *En marcha hacia la concreción*, México, UACM, 2007.

\_\_\_\_\_, *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual*, México, Grijalbo, 1977.

\_\_\_\_\_, *La revolución proletario-intelectual*, México, Diógenes, 1981.

\_\_\_\_\_, *Para deletrear el infinito*, México, Cuadernos Americanos, 1972.

\_\_\_\_\_, *Para deletrear el infinito (1975-1981)*, México, La palabra al viento, 1988.

\_\_\_\_\_, *Para deletrear el infinito (1981-1985)*, México, Ed. Katún, 1985.

\_\_\_\_\_, *Para leer a Althusser*, México, Editorial Diógenes, 1974.

\_\_\_\_\_, “Prolegómenos a una sociología de la mafia literaria”, *Rumbo* No. 46, México, 15 de diciembre de 1975.

\_\_\_\_\_, *Reflexiones sobre la poesía*, México, Versodestierro, 2007.

Gutiérrez Cruz, Carlos, *Obra poética revolucionaria*, México, Domes, 1980.

Huerta, Efraín, *Poesía Completa*, México, FCE, 2004.

Jiménez Rueda, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

Lafragua, José María, “Carácter y objeto de la literatura”, en Ruedas de la Serna, Jorge, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, pp. 69-77.

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986

Lizalde, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*, México, Martín Casillas Editores, 1981.

\_\_\_\_\_, *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-2000)*, México, FCE, 2005.

López, Rafael, *Obra poética*, México, Conaculta, 1990.



- Maiakovski, Vladimir, *Poesía y revolución*, Barcelona, Península, 1977.
- Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, México, CONACULTA, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Literatura mexicana siglo XX 1949-1949*, México, Conaculta, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Martínez Ocaranza, Ramón, *Poesía Insurgente*, México, 1970.
- Molina, Ricardo, *Función social de la poesía*, España, Fundación Juan March, 1971.
- Monsiváis, Carlos, (intr., selecc. y notas), *Poesía mexicana II. 1915-1979*, México, Promexa editores, 1979.
- Monteforte Toledo, Mario, *Literatura, ideología y lenguaje*, Mexico, Grijalbo, 1976.
- Monterde, Francisco, *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, México, UNAM/Universidad de Colima, 1987.
- Montero Sánchez, Susana, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, UNAM-PUEG/ Ccydel/ Plaza y Valdés, 2002.
- Montes de Oca, Marco Antonio, *Autobiografía*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*; México, FCE, 2000.
- Mora, Pablo, “Poesía y cultura letrada: la restauración del buen gusto: 1826-1836”, en Viguera Ávila, Alejandra, (coord.), *Jornadas filológicas 2002. Memoria*, México, UNAM, 2004, pp. 275-293.
- Mounin, Georges, *Poesía y sociedad*, Buenos Airrs, Nova, 1964.
- Pacheco, José Emilio (intr., selecc. y notas), *Poesía mexicana I. 1810-1914*, México, Promexa editores, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, México, FCE, 2002.
- Palou, Pedro Ángel, *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*, México, BUAP/FONCA, 2001.
- Paredes, Alberto, *Una temporada de poesía*, México, CONACULTA, 2003.
- Patán, Federico, “Presentación. Hijo y nieto de poetas”, en González Rojo, Enrique, *Confidencias de un árbol (Antología poética 1981-1990)*, México, Conaculta, 1991.
- Paz, Octavio, *Obra poética 1935-1988*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

\_\_\_\_\_, *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

\_\_\_\_\_, *Obras completas 9. Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*, México, FCE, 1995.

Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 2004.

Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*, México, IIFL / Ediciones Coyoacán, 2004.

Pitty, D. L., *Realidades y fantasmas en América Latina*, Mexico, INBA, 1975.

Prieto, Guillermo, *Musa Callejera*, México, Porrúa, 1985.

\_\_\_\_\_, *Romancero Nacional*, México, Porrúa, 1984.

Puga y Acal, Manuel, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, México, UNAM, 1999,

Sánchez Vázquez, Adolfo, “La definición del arte”, en Palazón Mayoral, María Rosa (comp.), *Antología de la Estética en México. Siglo XX*, México, UNAM, 2006, pp. 101-122.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997.

\_\_\_\_\_, *Ruptura y continuidad*, México, FCE, 1975.

\_\_\_\_\_, *La literatura mexicana I*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1967.

\_\_\_\_\_, *La literatura mexicana II*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1967.

S/A, *Antología de poetas modernos de México*, México, Cultura, 1920.

Sartre, Jean Paul, *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Proteo, 1970.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Ediciones Sin Nombre/ Conaculta, 2004.

Thomson, George D., *Marxismo y poesía*, Barcelona, A. Arredondo, 1971.

Urbina, Luis G., Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, *Antología del centenario*, México, Porrúa, 1985.

Vital, Alberto, *Conjeturas verosímiles*, México, UNAM, 2008.

Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 2008.

VV. AA., *El libro rojo del 68*, México, FESEAPP DF AC, 2009

VV. AA., *La espiga amotinada*, México, FCE, 1960.

VV. AA., *Ocupación de la palabra*, México, FCE, 1965.

VV. AA., *Los escritores*, México, Proceso, 1981.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.

Wright, Eleanor, “Las convenciones literarias de la poesía de protesta”, en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Vol. II*, España, Vervuert, 1989, pp. 439-448.

Wong, Oscar, *La salvación y la ira*, México, Claves Latinoamericanas, 1986.

Zaid, Gabriel, *Obras 2. Ensayos sobre poesía*, México, El Colegio Nacional, 2004.

Zorrilla, José, *México y los mexicanos*, México, Ediciones de Andrea, 1955.

Zarco , Francisco, “Discurso sobre el objeto de la literatura” en Zarco, Francisco, *Obras completas XVII. Literatura y variedades. Poesía. Crítica literaria*, México, Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, A. C., 1994, pp. 764-777.