



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TRANSICIONES EN DOS POETAS MEXICANOS:
CORAL BRACHO Y JOSÉ LUIS RIVAS
(RIZOMATISMO E INTERTEXTUALIDAD)**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
**MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)**

PRESENTA:
ANA MARÍA FRANCO ORTUÑO

ASESOR:
DR. PEDRO SERRANO CARRETO



MÉXICO, D.F.

Mayo del 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Transiciones en dos poetas mexicanos:
Coral Bracho y José Luis Rivas
(rizomatismo e intertextualidad)**

**TRANSICIONES EN DOS POETAS MEXICANOS:
CORAL BRACHO Y JOSÉ LUIS RIVAS
(RIZOMATISMO E INTERTEXTUALIDAD)**

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: El cronot(r)opo	
I.1 Tiempo y espacio significantes	14
I.2 ¿Qué es una tropología? (Contra el sistema de sustituciones)	20
Capítulo II: Los autores	
II.1 El contexto generacional	29
II.2 Coral Bracho	34
II.3 José Luis Rivas	44
II.4 En común	51
Capítulo III: Arquitecturas (el espacio)	55
III.1 Poliedro y laberinto	56
III.2 El Poliedro	58
III.3 El laberinto	64
Capítulo IV: El tiempo	75
IV.1 Niveles temporales	
a) El blanco	78
b) Discontinuidades dialógicas	84
c) Definición conceptual del tiempo	
c.1) Definición conceptual del tiempo	89
c.2) Memoria infantil	92
c.3) Recuerdos amorosos	95
d) La muerte: El Bufón y el Capitán	97
Capítulo V: Transiciones: Rizoma e Intertexto	103
V.1 Rizoma en <i>Ese espacio, ese jardín</i> .	104
V.2 Dialogismo e intertextualidad en <i>La Estación de los Muertos</i>	110
Capítulo VI: Conclusiones	115
Posdata	129

TRANSICIONES EN DOS POETAS MEXICANOS:

CORAL BRACHO Y JOSÉ LUIS RIVAS

(RIZOMATISMO E INTERTEXTUALIDAD)

Ana Franco Ortuño

Dr. Pedro Serrano

*(...) donde el fin es el comienzo donde escribir sobre el escribir
es no escribir sobre no escribir y por eso empiezo despiezo pieza por pieza
acoto cotejo y me tejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso
un libro donde todo sea y no se esté sea un ombligodelmundolibro un (...)
H. de Campos, Galaxias.*

INTRODUCCIÓN

La lectura del texto poético implica una complejidad que tiene que ver con la naturaleza misma del tipo de lenguaje y el espacio en que se construye. El lector de poemas se sabe en un territorio irresuelto. Su participación es también compleja e indefinible, y por lo mismo, activa (en tanto que el texto puede ser, en mayor o menor grado, abierto; esto es, que requiere de su participación para cobrar significados).

Sabemos que el poema --los elementos que lo conforman, sus atributos y fugas-- y la lectora o lector existen uno con respecto al otro, y podemos pensar que dan lugar, en el intercambio texto-lectura, a una maquinaria que implica un tiempo y un espacio de experiencias

poéticas. En tal caso, podemos hablar de una maquinaria *cronot(r)ópica*; ubicación que se configura en el tiempo y el espacio del poema, en intercambio con el tiempo y el espacio del lector, y que se fundamenta en el lenguaje poético. El cronot(r)opo puede reconocerse como una matriz en la que se posibilita dicha configuración.

La intención de utilizar el término cronot(r)opo es la de describir el tiempo-espacio de dos obras poéticas: *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho; y *La Estación de los muertos*, de José Luis Rivas. Me interesa hacer evidentes las transiciones que pueden llevarse a cabo en ellos a partir de su estructura rizomática e intertextual respectivamente. También señalaré las diferencias entre uno y otro poema, ya que se trata de obras con rasgos paralelos pero que son distintas y complejas. Para evidenciar los recorridos, tomo los conceptos de Rizoma e Intertexto como sistemas de traslado en el cronot(r)opo: el Rizoma se aplicará a *Ese espacio, ese jardín*; y el Intertexto, a *La Estación de los muertos*. Así podremos definir e identificar el traslado (tiempo) por la arquitectura (espacio), de los poemas. De ahí que haga referencia a metáforas locativo-temporales para describir la situación cronotrópica de lectura en ambos.

Estos poemas se han construido con una fuerte dosis de espacialidad (se definen como arquitecturas, como veremos más adelante) y contienen una serie de elementos a partir del tiempo (recuerdos, definiciones, temporalidad propia de los personajes que narran o participan de determinados eventos, etc.) por lo que los conceptos de ‘estancia’ y ‘tránsito’ para el fenómeno de lectura me parecen aplicables. En ello se basa la posibilidad de desarrollar la tesis a partir del concepto de transición en el poema cronot(r)ópico.

El término cronot(r)opo se compone de dos elementos: 1° del concepto propuesto por Mijail Bajtín: *cronotopos*, quien lo considera “la conexión intrínseca de relaciones temporales y espaciales que son artísticamente expresadas en la literatura”¹; y 2° de la referencia al tropo, figura que afecta principalmente el nivel de significación lingüística, pero que rebasa dicho nivel semántico “pues su sentido abarca también una realidad ubicada más allá del texto”.²

BAJTIN, Mijail “Forms of Time and the Chronotope of the Novel”, en *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, Michel Holquist y Carl Emerson Eds., Austin, University of Texas Press, 1981, p. 84.

² BERISTAIN, Helena: *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 13ª reimp., 2004, Pp. 496.

El sistema tropológico violenta los ejes de ordenamiento³ del lenguaje común (selección y combinación, en términos de Saussure y de Roman Jakobson) en tanto que no se preocupa del sentido referencial y basa su sistema de comprensión en la ausencia de elementos de asociación significativa unidireccional. El poema funciona mediante esta violencia que no llega a un punto de sentido determinado y previo.

En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur reconoce que, “en el acto de leer y escribir, las afirmaciones metafóricas y narrativas tienen por objeto refigurar la realidad en un doble sentido: devela(n) la dimensión cancelada de la experiencia humana y transforma(n) nuestra visión del mundo y nuestro estar en el mundo.”⁴ Es por esto que ya no se considera el proceso tropológico como un simple sistema de sustituciones --esta explicación ignora la dimensión contextual de los fenómenos poéticos. El extrañamiento poético no altera únicamente el

³ Entre los modos de ordenamiento y sistematización de los signos, encontramos dos ejes predominantes: selección y combinación. “El primero, une *in prasentia* dos o varios términos dentro de una serie efectiva; el segundo une términos *in absentia* dentro de una serie mnemotécnica virtual. Por tanto, ésta concierne a las entidades asociadas en el código, pero no al mensaje dado; en cambio, en el caso de la combinación, las entidades están asociadas en los dos o únicamente en el mensaje efectivo.” RICOEUR, Paul: *La Metáfora viva*. Trotta, 2001. Pp. 235.

⁴ GONZÁLEZ-VALERIO, María Antonia, et al: *Tres miradas en torno al tiempo: Merleau-Ponty, Gadamer y Ricoeur*. UAM-CONACYT, México, 2004. Pp. 42.

nivel del texto mismo (formal; hacia adentro del sistema) en una dimensión estética; altera el tiempo-espacio del lector, y su sistema de comprensión (por lo tanto, su manera de estar en el mundo). La reorganización del poema propone lo ausente, lo abierto y lo modificable, lo posible y lo fragmentario; de ahí que en él nos sintamos siempre sorprendidos, modificados o extranjeros. En el poema no pretendemos el significado usual. Esta irrealización del sentido propicia el cuestionamiento.

El concepto de cronot(r)opo abarca entonces dos realidades: la del poema y la de la lectora, en una intersección de novedad significativa. Es una situación dialógica que por un lado propone una organización novedosa y por el otro, altera el tejido de significación de quien lee. Como proceso espacio-temporal, la lectura se cumple en las condiciones de significación compleja del poema. Transitarlo en la reformulación dada por su propuesta es revelador, potencial y motor del mundo significado.

Si bien es claro que el sistema tropológico no es exclusivo del lenguaje poético, en este caso nos interesa relacionar sus procesos como con-

figuradores de una temporalidad y un espacio propios de los textos que nos ocupan, lo que permite a su vez la concepción de cronot(r)opo como situación poética. Como lo mencionamos, trabajaremos con base en dos obras de autores mexicanos, en ellas señalaré un modelo de transición (dónde y cuándo se transita, y cómo). Ambas son estructuras poéticas complejas que propician la situación en movimiento.

En primer lugar veremos el libro-poema *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho. El concepto *Rizoma* de Gilles Deleuze y Felix Guattari nos ayuda a describir los fenómenos de transición en esta obra en la que encontramos una serie de características estructurales que coinciden con la descripción rizomática. Algunas de estas características son: el principio de conexión, la multiplicidad, la configuración de un mundo, la cartografía y la carencia de “tronco central”. En el análisis revisaremos estas coincidencias.

El poema-rizoma considera la reorganización de sus elementos: no pretende que se siga un orden único o lineal para su lectura; el principio de conexión posibilita la comprensión el texto mediante

elementos o figuras que se vuelven familiares, por repetición, apelación o sugerencia; a lo largo del texto encontramos estrofas similares en diálogo con una anterior muy parecida, o encontramos a los mismos personajes en situaciones contextuales distintas. Este ejercicio de familiarización en contextos poéticos variables e irregulares (principio de multiplicidad), es una forma de materialización⁵, en términos de Judith Butler, para quien la materia es potencial y significativa.

Además, en *Ese espacio, ese jardín* se configura de un mundo carente de tronco central (no tiene una temática predominante, no pretende linealidad en la lectura, no hay equilibrio entre un espacio estrófico y otro, y se articula mediante distintas formas de versificación, tipografía, etc.). En tanto que se trata de una obra que construye una arquitectura poética para la que son fundamentales el tiempo y el espacio, la presencia de la lectora activa estos elementos, en intercambio con su

⁵ “Ni en latín ni en griego la materia (*materia* y *hyle*) es una positividad o un referente simple o en bruto; tampoco es una superficie o una pizarra en blanco que espera una significación externa, siempre es algo, en cierto sentido, temporalizado. (...) para Aristóteles, “la materia es potencialidad (*dýnamis*), la realización de la forma” BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, Buenos Aires, 2005, pp 60. Explica Butler que la materia para griegos y latinos, se presenta como poseedora de cierta capacidad para originar y componer aquello a lo cual le suministra también un principio inteligible así que se define en virtud de cierto poder de creación y racionalidad “despojada en su mayor parte de las acepciones empíricas más modernas del término”.

propia temporalidad. Estos principios del rizoma funcionan en la estructura de la obra brachiana. La lectura del poema puede considerarse una forma de situación, estancia y tránsito en el mundo que el poema propone.

También trabajaremos con *La Estación de los Muertos*, de José Luis Rivas. Señalaré su carácter intertextual, en términos de Gerard Genette. El concepto considera el diálogo y la conformación de un texto que organiza su estructura a partir de fragmentos y referencias a otros textos, principalmente de la tradición occidental. La intertextualidad, en este caso, se formaliza mediante epígrafes, citas, menciones o alusiones, que incrementan la carga significativa en una dimensión dialógica que transita entre la tradición, la obra nueva (*La Estación de los Muertos*) y la lectora.

Para Rivas, la evidencia de textos antecedentes --y externos-- enriquece el sentido del poema. El lector puede desconocer el origen preciso y con ello la carga de contenidos que implica la referencia ('huella' para Riffaterre), sin embargo, éste será un lector que se pierde de algunas de las bases de intención poética sobre las que se

erige la obra, y del diálogo histórico con la tradición; aunque esta huella no es la única dimensión dialógica de *La Estación de los Muertos*. En *José Luis Rivas: una relectura*, José María Espinasa nos dice que:

No es, sin embargo, como el *Sueño* de sor Juana o el *Idilio* de Othón, una catedral barroca, tiene más puntos en contacto con *Muerte sin fin*, sobre todo en ese decirse sobre la marcha, pero no quiere demostrar el movimiento andando sino sólo andar, le sobra cualquier demostración, considera probablemente que ese texto extraordinario de Gorostiza agotó por un tiempo la necesidad de enunciar conceptualmente en el poema su ocurrir. Tampoco en los restantes cantos del poema se oculta la alusión a sus modelos –Dylan Thomas, Arthur Rimbaud, Saint John Perse-, pero se lo hace de manera juguetona –“una temporada en el paraíso” se llama el segundo canto- y en cierta manera crítica, proponiendo una vuelta de tuerca a su sentido.

El detalle importante, para volver a la indicación del principio, es que ninguna de estas referencias, que uno se puede complacer en identificar y en utilizar para teorizar una “angustia de las influencias”, en realidad no tienen mucho que ver con el extraordinario resultado del poema que bien podría prescindir de ellas (es decir: no identificarlas) y no pasa nada, el poema como fundación del paraíso terrenal como consecuencia de la pertenencia no se alteraría.⁶

Ciertamente el poema funciona en sí mismo, sin embargo, la evidencia de antecedentes es materia prima indispensable en la poética de Rivas.

Para aclarar el fenómeno intertextual, Genette cita a Michel Riffaterre y dice: “El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre

⁶ ESPINASA, José María: “José Luis Rivas: una relectura”, en *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.

una obra y otras que la han precedido o seguido” y continúa: “La intertextualidad es (...) el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido”.⁷ Por lo tanto, el diálogo intertextual es de carácter consciente a partir de la ubicación de referencias externas con las que se establece, y que incrementa el sentido de la obra, sin embargo, también hay una dimensión dialógica en el poema mismo y sus recursos: sus imágenes, personajes, figuras y lugares propios (se trata también de una arquitectura en la que son fundamentales tiempo y espacio), por lo que puede ser transitada en sí, con o sin el conocimiento de las referencias externas.

Podemos pensar que *Ese espacio...*, y *La Estación...* son obras cronot(r)ópicas en tanto que implican arquitecturas poéticas y rutas de transición, a partir de la insistencia de espacio-temporalidad de los textos. En ambos encontramos el carácter no lineal y la propuesta de organización fragmentaria que pese a sus paralelismos funcionan mediante diferentes recursos en cada uno.

⁷ GENETTE, Gerard: *Palimpsestos: la literatura de segundo orden*. Editorial Taurus, Madrid, 1989, Pp. 11.

Es importante señalar que se trata de poemas extensos (género bastante socorrido en la tradición mexicana). La transición cronot(r)ópica se recarga justamente en las posibilidades que ofrece la dimensión, ya que la extensión requiere de una lectura locativo y temporal, no sólo como referencia temática sino en la estructura y articulación del sistema, y como fenómeno de situación lectora. De ahí que sea posible definir estas obras como arquitecturas: polígono o laberinto –formas en que se autodenominan-, que implican las temporalidades de su propio recorrido.

En el primer capítulo de este trabajo se desarrolla el relato teórico que propongo; la definición del cronot(r)opo como estructura de significación que, a partir de las características espacio-tiempo-tropo, conlleva la posibilidad de trasladarse en el doble ‘sentido’ (ruta y significación) de las arquitecturas poéticas que nos ocupan.

El segundo capítulo nos introduce en las características de la obra de Coral Bracho y José Luis Rivas; su ubicación generacional, las similitudes y diferencias en su producción poética y comentarios por parte de la crítica.

El tercer capítulo describe los planos arquitectónicos de *Ese espacio ese jardín* y de *La Estación de los Muertos*. Veremos de qué manera se definen a sí mismas como lugares y las características que confirman estas autodenominaciones, tanto en referencias y descripciones como en la organización del sistema estrófico y sus contrastes que, a su vez, hacen de los poemas, sistemas transitables.

De la misma manera que con las arquitecturas, en el cuarto capítulo veremos cómo los textos incluyen al tiempo, no sólo en diferentes manifestaciones temáticas (muerte, vida, infancia, recuerdo) sino en la dinámica misma de articulación que implica lo transitorio en la estructura rizomática, y en la potencia semántica del fenómeno intertextual.

El título de esta tesis se refiere a las posibilidades de transición en los textos que nos ocupan. Consideramos que si el poema es un cronot(r)opo, ello no significa que sea habitable siempre de la misma manera. Por el contrario, los lugares pretenden ser distintos en cada lectura; la gran cantidad de elementos e indeterminaciones que los

conforman presuponen varias maneras de ser comprendidos. Como veremos, la obra de Bracho puede ser un poliedro, y la de Rivas, un laberinto; habrá que andarlos en sus propias rutas. El Rizoma y el Intertexto pueden ser aplicados como sistemas de lectura. El quinto capítulo se verá porqué.

Las teorías en que baso mis reflexiones son principalmente posestructuralistas, a partir de ellas tomo algunas herramientas y las aplico al texto poético. Para construir mi tesis han sido fundamentales las reflexiones de Bajtín, Butler, Derrida, Deleuze y Guattari, Genette, Ricoeur; de la tradición latinoamericana, las miradas de los críticos del Neobarroco, José María Espinasa y Weisz Carrington, entre otros. La propuesta de lectura es un relato teórico que se refiere a la estancia, a la transición y a las explicaciones del dónde y el cuándo. Quisiera que mis propias dudas y diálogos con la obra motivaran otras aproximaciones.

El poema es el poema y está en otro lado. Esto, sin embargo, es también un libro que aspira a maquinaria, si encuentra su lector.

CAPÍTULO I

El cronot(r)opo

Ningún lenguaje puede reducir en sí la estructura de una antología. Este suplemento de código que atraviesa su campo, desplaza sin cesar su cierre, confunde la línea, abre el círculo, ninguna ontología habrá podido reducirlo
(Derrida, *Mitología Blanca*)

I.1 Tiempo y espacio significantes

La figura del cronot(r)opo sirve para describir determinada situación de lectura significativa a partir de mecanismos que se hacen posibles en el espacio-tiempo poéticos. Es decir, la situación de lectura se explica mediante la temporalidad y espacialidad del poema.

Para comprender la 'situación' de lectura en el cronot(r)opo, parto de la concepción del tiempo de Merleau-Ponty quien, en palabras de González Valerio, explica que la significación es resultado de una perspectiva particular de aquella:

Los acontecimientos del mundo que percibimos suponen siempre la perspectiva particular en la que como sujeto nos situamos y a partir de la cual se fraccionan respecto de la totalidad espacio-temporal del mundo objetivo a la par que cobran un sentido y ello en la doble acepción de este término, es decir, como dirección u orientación y como significado. "El cambio supone cierto lugar en que me sitúo y desde donde veo desfilas las

cosas; no hay acontecimiento sin un alguien al que ocurre y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos.”⁸

Es decir, mi perspectiva particular del mundo funda la individualidad (particularidad) del acontecimiento a partir de las percepciones y la participación que tenga de/en él. Mi tiempo frente a lo que acontece se fractura del tiempo del mundo pero se reconoce con respecto al mismo. La dirección y la orientación significantes me sitúan en un tiempo-espacio particular con respecto al acontecimiento del mundo, en este caso, del mundo de la obra poética.

Los cronot(r)opos sobre los que trabajamos ofrecen una serie de espacio-temporalidades que cobrarán significado en tanto que la lectora se haya situado y tome una posición o perspectiva particular en la obra, que se caracteriza por ser una arquitectura, y que describe una serie de procesos temporales. Esto permite reconocer al poema como un mundo por el que se transita. Señalo en los siguientes fragmentos un ejemplo de espacio y uno de tiempo:

Vayamos al inicio de *Ese Espacio, ese jardín* (dejaré el epígrafe para más adelante):

⁸ GONZÁLEZ-VALERIO: *Op. Cit.*, pp. 54-55.

*La muerte
es el hilo de oro que enredamos entre los muebles,
entre las plantas límpidas del jardín.
Es la palabra del inicio; es tu risa
colmando
con su fuente la casa, con su cristal sonoro
el ámbito nuevo, eterno:
(...)*

La muerte,
a gatas entre los muebles,
interpone sus preludios:
las caobas rollizas

y advertir al bufón.

(9,10)

La obra comienza con la presencia de la muerte (hilo de oro y palabra del inicio) que se enreda entre los muebles y las plantas del jardín; es la risa [tu risa], cristal sonoro. La caracterización del referente ontológico es lúdica. La figura no se refiere a la finitud sino a la vitalidad en esa casa, y a la palabra inicial. Se han planteado inmediatamente los elementos más importantes sobre los que se desarrollará la obra: el mundo y el lenguaje; también la muerte como un ser inmediato y presente. Es necesario “advertir al bufón” que aparecerá a lo largo de la obra en distintos contextos. El espacio se da en el tránsito por las estrofas que se organizan en escalera a lo largo del libro, en los cambios de cursivas y redondas, en las distintas voces del impersonal a la 2ª del singular, y por supuesto, en los referentes.

El tiempo será el de 'este' lugar y sus participantes: geografía y situación. Mi perspectiva tiene sentido en el tránsito.

En la *Estación de los Muertos* encontramos los siguientes versos:

Haciendo un corte solemne,
la navaja del sol perfila la silueta de los montes,
así como las manos hienden
 las entrañas de un higo muy maduro,
y luego,
 ¿acción del agua regia?
 el paisaje recobra como fondo
los escenarios desleídos de la infancia...
(25)

El fragmento seleccionado hace referencia a un paisaje que transporta la voz poética al pasado. De la imagen espacial contrastante (entre la silueta de los montes y las entrañas del higo) surge el recuerdo. La perspectiva entre el corte de la navaja del sol y las manos que se hienden es violenta y sensorial; podríamos decir 'proustiana', y viaja rápidamente por los sentidos: de lo visual del grupo semántico corte-navaja-perfila-silueta, a la textura de las manos que se hienden en el higo (entrañas - muy maduro: hipérbole). El poeta en apariencia duda de si los escenarios desleídos vuelven por el efecto del agua. La duda propicia el recuerdo.

Las dos obras coinciden en la relevancia del lugar y del proceso temporal (infancia o muerte), ninguna prefiere una dimensión a la otra. La totalidad espacio-temporal del mundo cobra un sentido (orientación y significado). Éste acontece por alguien que lo activa, en la perspectiva que implica la posición de su tiempo-espacio.

Para complementar el concepto de Merleau-Ponty, me interesa la concepción de Mijail Bajtín para quien el tiempo y el espacio de la obra artística son innegables en tanto que conllevan conocimiento y experiencia:

(Bajtín) yuxtapone los ordenamientos espaciotemporales que son internos a una obra con los que son externos, contextuales: aunque no son iguales, estos ordenamientos son inseparables. Vistos de este modo, todos los textos (prácticas textuales) –la literatura, la historiografía, la antropología, la crítica cultural, etc.- comparten ensamblajes temporoespaciales equiparables. También los cronotopos son instancias de la regionalidad del conocimiento, ya que todos los significados que “entran en nuestra experiencia (que es experiencia social) deben asumir la forma de un signo que es audible y visible para nosotros (sea jeroglífico, fórmula matemática, expresión verbal o lingüística, boceto, etc.). Sin la expresión temporoespacial, resulta imposible aun el pensamiento abstracto.⁹

Si complementamos los conceptos de Merleau-Ponty - Bajtín pensamos que el fenómeno de lectura y significación acontece en el mundo del poema, a partir de la doble perspectiva del sentido (ruta y significado) y que evidentemente implica un tiempo-espacio para el lector. Estos

⁹ ROWE, William: “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura”. En *Revista de Crítica Literaria latinoamericana* # 50, 1999, pp. 165-172.

poemas son hechos o sucesos en tanto que *en* ellos se yuxtaponen ordenamientos espaciotemporales. Además, son hechos de lenguaje violentados o extrañados¹⁰ que otorgan --por su propia condición despreocupada de la referencialidad— la posibilidad de resignificar el código mediante los recursos trópicos, por supuesto inherentes a la obra.

I.2 ¿Qué es una tropología? (Contra el sistema de sustituciones).

En el lenguaje poético se altera la significación común mediante la tropología y otros recursos. Para Jakobson una conducta verbal se articula en dos modelos: la selección y la combinación, a partir de principios “más o menos” equivalentes desde el punto de vista semántico. La función poética se construye cuando “(el hablante)

¹⁰ El lenguaje poético es definido como extraño (extrañado, extrañamiento) por los formalistas. Al respecto Terri Eagleton dice: “Los formalistas comenzaron por considerar la obra literaria como un conjunto más o menos arbitrario de ‘recursos’, a los que sólo más tarde estimaron como elementos relacionados entre sí o como ‘funciones’ dentro de un sistema textual total. Entre los ‘recursos’ que quedaban incluidos sonido, imágenes, ritmo, sitaxis, metro, rima, técnicas narrativas, en resumen, el arsenal entero de elementos literarios formales. Éstos compartían su efecto ‘enajenante’ o ‘desfamiliarizante’. Lo específico del lenguaje literario, lo que lo distinguía de otras formas de discurso era que ‘deformaba’ el lenguaje ordinario en diversas formas. Sometido a la presión de los recursos literarios, el lenguaje literario se intensificaba, condensaba, retorció, comprimía, extendía, invertía. El lenguaje se ‘volvía extraño’, y por esto mismo también el mundo cotidiano se convertía súbitamente en algo extraño, con lo que uno no está familiarizado.” EAGLETON, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 2ª reimp., 2002, pp. 14.

proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección (metafórico) sobre el eje de la combinación (metonímico)¹¹, lo que daría lugar a una construcción armónica.

Las escuelas de retórica tradicional explicaron las figuras del lenguaje poético como si fueran sustituciones e intercambios entre el código de lo “propio” (lenguaje referencial y comunicativo, útil para el uso cotidiano y lógico); y el código poético, literario y por lo tanto, “impropio”. Según esta visión de lo poético, los intercambios pueden darse a nivel de palabra (en la definición tradicional de metáfora) o de periodo: estrofa, párrafo, etc., (metonimia) como si se tratara de piezas (términos) intercambiables: Tp-Ti (Término propio por Término impropio).

El lenguaje poético no se significa a sí mismo a partir de un sistema pertinencia-impertinencia (Tp-Ti) sino a partir de la articulación que el código del poema (*ese poema*) requiera. Si dicho código fuera tan solo un sistema de intercambios, no daría lugar a la apertura y a la conmoción del significado y del contexto en que se lee. En la muerte

¹¹ JAKOBSON, Roman: *Lingüística y Poética*. Madrid, Cátedra, (trad. Ana Ma. Gutiérrez Cabello) 3ª ed. 1985, pp 40.

como “hilo de oro que enredamos entre los muebles”, o en “las manos” que “hienden las entrañas de un higo muy maduro”, el significante acumula y extralimita la imagen, contradice la idea de la muerte, apela a la hiperbolización de sabores y texturas infantiles; no sólo sustituye un par de sugestivas ideas de vitalidad. Las definiciones que explican el proceso metafórico como intercambio excluyen, además, otros modelos de manifestación poética como los movimientos conversacionales, concretos, visuales o una gran cantidad de vanguardias y postvanguardias, por no referirnos a las expresiones actuales que ofrecen los medios alternativos y que renuevan las posibilidades de hacer poesía.

Para contravenir las explicaciones de intercambio Tp-Ti resumo brevemente tres posiciones, --aunque el tema es muy complejo y ha sido discutido por un sinnúmero de autores:

La primera posición se encuentra en la retórica tradicional que asume al tropo como un intercambio entre el sentido de dos términos que pertenecen a dos códigos distintos, el de la denotación y el de la connotación (propiedad-impropiedad):

(...) la metáfora (y también los demás tropos) se ha considerado un instrumento cognoscitivo (Vico), de naturaleza asociativa (Middleton Murray), nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido o un sentido *figurado* opuesto al sentido *literal* o *recto*; que ofrece una connotación discursiva diferente de la denotación que los términos implicados poseen, cada uno, en el diccionario, ya que –dice Lausberg– “dos esferas del ser son subordinadas figurativamente una en otra” (...) De este modo, la metáfora ha sido vista, ya como una comparación abreviada, ya como una elipsis, ya como una analogía o como una sustitución; o bien como un fenómeno de yuxtaposición, o como un fenómeno de transferencia o translación de sentido –desde Aristóteles hasta Searle-- ; es decir, se considera una expresión que significa algo distinto de lo que dice, o se piensa como un mecanismo de interacción semántica.¹²

El mecanismo de interacción semántica o fenómeno de transferencia en términos de que éste “significa algo distinto de lo que dice”, parte de la capacidad humana de raciocinio, aunque se oponga al pensamiento lógico; es decir, determina el plano de la lógica, frente a un discurso i-lógico, en el que opera la subordinación de esferas. (propio impropio), como proceso metafórico. El problema de esta mirada es resultado de una larga historia (de gramática y retórica) que buscó, acaso demasiado, explicaciones racionalistas y filosóficas, y se contenta con definiciones que fueron perdiendo una relación sensible, y real, con los hechos del lenguaje que, por su parte, el poeta tiene claros.

¹² BERISTAIN. *Op. Cit.*

Como continuidad a lo anterior señalaré una segunda postura (filosófica) que reconoce un lenguaje 'enraizado en la realidad' pero difícil de delinear en tanto que niega un sistema 'lógico' de partida. En este sentido, argumenta Paul Ricoeur: "Northrop Frye es más exacto cuando dice que la estructura de un poema articula un 'mood', un valor afectivo. Pero entonces (...) este 'modo' mucho más que una emoción subjetiva es un modo de enraizarse en la realidad, es un exponente ontológico."¹³ De esta manera, Ricoeur pone en entredicho la concepción de lo impropio y apunta que el predicado impertinente, como situación de lo impropio, no existe (no hay predicado impertinente). Sin embargo, pese a que Ricoeur pretende reconocer el sistema de tropos como propio, sin posicionarlo frente a un referente 'lógico' determinado, la consideración ontológica vuelve a situar la tropología en términos de racionalismo filosófico y por ende, no rompe con la idea del código denotativo del que se parte. Independientemente de que los principales referentes temáticos de las obras que analizamos sean la memoria y la muerte --preocupaciones fundamentalmente ontológicas--, ello no implica que el lenguaje y la estructura (organización, etc.) partan de una ontología, sino que

¹³ RICOEUR, *Op. Cit.* Pp. 201.

comparten preocupaciones. No se trata de que el poema *per se*, se encuentre con respecto a una lógica *otra* (racionalista), se trata de que el poema, en su propio discurso y con sus recursos materiales, implica, en estos casos específicamente, cuestiones ónticas como un tema entre otros (situación, muerte, vida, infancia, erotismo) que son temas propios de lo poético, no sólo de lo filosófico¹⁴.

¹⁴ “El ‘ser-ahí’ es un ente que no se limita a ponerse delante de entre otros entes. Es, antes bien, un ente ónticamente señalado porque en su ser *le va* este ser. A esta constitución del ser del ‘ser-ahí’ es inherente, pues, tener el ‘ser-ahí’, en su ‘ser relativamente a este su ser’, una ‘relación de ser’. Y esto a su vez quiere decir: el ‘ser-ahí’ se comprende en su ser, de un modo más o menos expreso. A este ente le es peculiar serle, con su ser y por su ser, abierto éste a él mismo. *La comprensión del ser es ella misma una ‘determinación del ser’ del ‘ser-ahí’*. Lo ónticamente señalado del ‘ser-ahí’ reside en que éste es ontológico.

‘Ser ontológico’ aún no quiere aquí decir: desarrollar una ontología. Si reservamos, por ende, el título de ontología para el preguntar en forma explícitamente teórica por el sentido de los entes, hay que designar este ‘ser ontológico’ del ‘ser-ahí’ como ‘preontológico’. Pero esto no significa tan solo ser ónticamente, sino ser en el modo de un comprender el ser.” HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. (Trad. José Gaos), FCE, México, 14ª reimp. 2008. Pp. 21-22. Describí la relación del poeta con el ‘ser-ahí’ en mi tesis de licenciatura: *Fenómeno y lenguaje en Coral Bracho* (FFyL, UNAM, 2005), y no es un tema en el que nos extenderemos; cito a Heidegger y la disyuntiva óntico-ontológica para deslindar los temas de finitud, del discurso propiamente filosófico. Para Heidegger, la duda (pregunta por el ser) es inherente al ser mismo (al ser del ente), y lo distingue del resto de los entes. Acerca de la formulación, descripción y regulación de la duda mediante conceptos fundamentales, dice: “El verdadero ‘movimiento’ de las ciencias es el de revisión de los conceptos fundamentales, que puede ser más o menos radical y ‘ver a través’ de sí mismo también más o menos. El nivel de una ciencia se determina por su capacidad para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales. (...) Conceptos fundamentales son aquellas determinaciones en las cuales se alcanza el dominio de cosas que sirve de base a todos los objetos temáticos de una ciencia una comprensión previa y directiva de toda investigación positiva. Su genuina definición y ‘fundamentación’ sólo la logran, por ende, estos conceptos en un escudriñar, congruentemente previo, el dominio mismo. Pero en tanto que cada uno de estos dominios es una promoción del sector mismo de los entes, no significa semejante indagación previa y creadora de conceptos fundamentales otra cosa que una interpretación de la constitución fundamental del ser de estos entes. Esta indagación tiene que ser anterior a las ciencias positivas; y puede serlo. La labor de Platón y Aristóteles es prueba de ello.” (*Ibid.* Pp 20) Para Heidegger, la “lógica creadora” se adelanta hacia un determinado dominio del ser y “abre por primera vez la constitución de su ser, y pone a disposición de las ciencias positivas las estructuras ganadas, como otras tantas indicaciones directivas –y ‘ver a través’ de las

La tercera concepción no sitúa lo metafórico frente a lo racional; señala que nunca existió lo racional sin una codificación metafórica previa. En *Mitología blanca*, Jacques Derrida declara que la filosofía no únicamente ha basado sus discursos en referentes metafóricos, sino en la negación de la metáfora misma a partir de la regulación que se apropia y normaliza el extrañamiento metafórico, con intención de negarlo, para después volver al sentido, en un movimiento circular mediante el que se pretende (y se oculta) el sentido de lo propio:

La metáfora es, pues, determinada por la filosofía como pérdida provisoria del sentido, economía sin daño irreparable, pero historia con vistas y en el horizonte de la reapropiación circular del sentido propio. Es la razón por la cual su evaluación filosófica siempre ha sido ambigua: la metáfora es amenazante y extraña con respecto a la intuición (visión o contacto), al concepto (incautación o presencia propia del significado), a la cons-ciencia (proximidad de la presencia para sí); pero es cómplice de lo que amenaza (...) ¹⁵

Es decir, que en términos racionalistas, si el significado pertenece únicamente al sistema de la lógica, la intuición, el concepto y la cons-ciencia se encuentran amenazados por la metáfora, que ofrece una

cuales es posible- de sus preguntas.” Heidegger considerará posteriormente, en sus estudios sobre Hölderlin, que el poeta “muestra” y es revelador del mundo; el sentido del *logos* tendría así, la significación originaria de “hacer patente aquello de que se habla” (pp. 43); sentido que se modificará muy pronto y que definimos más adelante.

¹⁵ DERRIDA, Jacques: “Mitología blanca”, en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra, 4ª ed. 2003, pp. 310.

conmoción provisoria pero que terminará por regular, en tanto que es una economía reparable.

Frente a la intersección metáfora-sentido, Derrida parte de Aristóteles y nos recuerda que:

Ningún rasgo interno distingue el átomo de sonido animal y la letra. Sólo a partir de la composición fónica significativa, a partir del sentido y de la referencia, se debería pues distinguir la voz humana y el grito animal. El sentido y la referencia, es decir, las posibilidades de significar por un nombre. Lo propio de los nombres es significar algo (*Ta de onomata semainei ti*, *Retórica III*, cap.X, tr. fr., Garnier, pág. 349), un ser independiente, idéntico a sí mismo y enfocado como tal. En este punto la teoría del nombre, tal como está implicada por el concepto de metáfora, se articula con la ontología. Además del límite clásico y dogmáticamente afirmado, entre el animal privado del logos y el hombre como *zoon logon ekon*, lo que aquí aparece, es una cierta indisociabilidad del sistema entre el valor de metáfora y la cadena metafísica que mantienen juntos los valores de discurso, de voz, de nombre, de significación, de sentido, de representación imitativa, de parecido (...)¹⁶

De esta manera, con Aristóteles, la metáfora se justificó y se sometió al sistema del *logos*; y fue subordinada en la tradición mimética que se desestructurará durante el siglo XIX, especialmente con los movimientos románticos y simbolista, y durante el siglo XX con la deconstrucción. Derrida deconstruye la apropiación racionalista y reconoce por el movimiento circular que referimos, la primera auto-destrucción de la metáfora filosófica, por negación de su sentido inicial; habla también de *otra* autodestrucción que pasaría por “un suplemento de resistencia sintáctica, por todo lo que (...) desbarata la

¹⁶ *Ibid*, pp. 276.

oposición de lo semántico y de lo sintáctico y, sobre todo, la jerarquía filosófica que somete esto a aquello” para así “arrancarle los lindes de propiedad.” Y concluye con la declaración de la muerte de la metáfora filosófica y el reconocimiento, a partir de las concepciones aristotélicas, de que la metáfora es “la figura misma de lo que dobla y amenaza (...)”. La metáfora, en occidente, dice “interrumpe siempre la marcha de toda representación” (309); y y en Oriente —sin la apropiación racionalista— nace poniéndose a hablar, a trabajar, a escribir, suspende su gozo y “ nombra la ausencia, sea lo que es”.

La intención o potencialidad significativa del lenguaje metafórico o trópico es ilimitada y conlleva valores distintos no sólo con respecto al racionalismo o al lenguaje referencial sino a cualquier otro tipo de lenguaje. Sus características dependerán del poema (de cada poema). Considero que al reconocer los mecanismos cronot(r)ópicos (tiempo-espacio-tropo) de la obra, se deconstruye la articulación metáfora-ontología, en tanto que se ponen de manifiesto los tiempos y espacios propios del texto y del acto del poema. La obra no se justifica en función de una ontología aunque, como lo mencionamos, comparta preocupaciones. Las arquitecturas temporales de *Ese espacio, ese*

jardín, y de *La Estación de los Muertos*, constituyen sistemas topológicos complejos en los que se ponen en juego muchos elementos además de la temática de la vida y la muerte como temas. Son poemas que suceden no sólo en un plano existencial, sino como hechos de lenguaje y fenómenos estéticos; como espacios de translación y de consternación del sistema de sentido regulado(r), la muerte, el tiempo y el espacio, participan en la conformación misma del sistema poético.

A partir de lo anterior, me interesa plantear en estas obras algunas posibilidades de transición. Conservaré el concepto de lo extraño para referirme lenguaje poético. Podemos reconocer que las características del tropo implican un margen de ambigüedad que funciona por la participación del lector y como suma al código de significación. Los sistemas de transición, rizoma e intertexto, me permitirán explicar la estructura de la obra y el ejercicio de conducción de sentidos (ruta y significado).

Capítulo II

LOS AUTORES

II.1 El contexto generacional ¹⁷

La producción poética mexicana de autores nacidos alrededor de la década de los 50 es prolífica. Se considera que dicha generación, aunque no se identifica como tal a partir de manifiestos o escuelas, se inscribe en dos vertientes principales: la que respecta a la tradición estética y la que se mueve en una búsqueda de relativa

¹⁷ “Durante el último cuarto del siglo XIX, la puntillosa historiografía literaria alemana, que había comenzado a desarrollar algunos elementos de la percepción generacional con anterioridad, llegó a posicionar el concepto de “generación” en el centro de su interpretación artístico-literaria y del acontecer histórico-cultural de su tiempo. El principio generacional agregaba a la historia literaria una categoría taxonómica complementaria del habitual ordenamiento espacial. La consideración por generaciones facilitaba, aparentemente, el seguimiento del desarrollo literario y una cierta contextualización que interrelacionaba los acontecimientos políticos y las corrientes de pensamiento con los cambios subsecuentes que se registran en las sociedades, algo más funcional y operativo que el mero despliegue secular sobre bases geográficas o lingüísticas registrado hasta entonces. (...) En México (...) quienes impusieron estos conceptos fueron los Contemporáneos, a quienes nuestra historiografía literaria recuerda como la “Generación de los contemporáneos” y que, para corroborarlo, dieron a luz una antología “generacional” en 1928, engañosamente atribuida a Jorge Cuesta. (...) Durante cierto tiempo, se aplicó a los autores nacidos en los años veinte la denominación de “*Generación de los Cincuenta*” o “*Generación del Medio Siglo*”, por haber comenzado a publicar en la década de los cincuenta. Mucho más tarde, el término se desplazaría para nombrar a los nacidos en dicho decenio. (...) La comodidad ha seguido reuniendo a los nacidos en determinada década o a quienes publicaron su obra entre tales o cuales años, repartiendo elementos afines a poetas “generacionales” que poco tienen en común excepto, la insistencia ajena –léase de la crítica- en fijar cronogramas y delimitar parcelamientos.” Retomaremos el problema de lo generacional más adelante. GORDON, Samuel: “Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta” en *Poesía Mexicana Reciente: aproximaciones críticas*. EÓN-UTEP, México, 2005, p. 105-126.

experimentación después de las vanguardias¹⁸. La propuesta resulta insuficiente si pensamos en la cantidad de autores que conforman el panorama, sin embargo, éste no es uno de los puntos que me interesa problematizar aquí.

El asunto tiene que ver más bien con el hecho de que en México el corte generacional se marca por décadas a partir de la fecha de nacimiento de los poetas y no de sus coincidencias en fechas de primera publicación, lo que implica grupos numerosos sin filiaciones declaradas. Pese a que esto haría aparentemente inoperativo el concepto, se ha dado anteriormente una crítica que los reúne y esboza algunos rasgos y contrastes entre ellos. Como ejemplo, veamos un par de comentarios de los críticos Evodio Escalante y Alberto Paredes sobre los autores que nos interesan y su presencia generacional:

Paredes:

Esta nueva época del verso libre mexicano es, tanto en la vertiente expansiva como en la reconcentrada, exigente. Se trata de idear y conformar ritmos y esquemas estróficos nuevos en cada caso, dúctiles y moldeables; lo que involucra una exigencia formal: verso libre, estrofa irregular y ausencia de rima como sutiles entramados. Es decir, las

¹⁸La crítica entre los años 70 y 80 señala “diapasones extremos” entre dos filiaciones: el *undergroud beat* y la fidelidad a la lengua española: Lezama o Neruda como antecedentes. Cf. JIMÉNEZ Aguirre, Gustavo: *El Horizonte*. <http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html> (consultado por última vez el 23 de Abril de 2011).

'libertades' tomadas con respecto a los modelos convencionales lleva a estas obras a otros recursos de organización, frecuencia y ceñimiento líricos. No es lo mismo, naturalmente, una larga andada de (Jaime) Reyes (1947) que la sutileza asociativa de Bracho, o que el tan estético relato lírico de Rivas.¹⁹

Escalante:

¿Sigue siendo esta generación (la de los 50), en palabras tuyas “una generación de la devastación”, “desengañada y escéptica”?

Pues yo creo que sí. Se ha caído en una especie de apoliticismo, y aquí también, un poco, pesa la opinión de Octavio Paz. Paz, de alguna forma, dejó entender que la poesía política de antemano es mala poesía (...)

¿Podría ser este elemento apolítico, ahistórico, una vía para congregarlos?

Pues, sí quizá es uno, Creo que son apolíticos en general, aunque se nos podría reprochar que estemos pensando en términos extraliterarios (...). Habría que pensar en otros (elementos): el abandono de un versolibrismo radical, el abandono de la experimentación, o elementos de un cierto neoconservadurismo que a veces termina, por ejemplo, en el caso de José Luis Rivas (...) De Coral Bracho, admiro mucho que finalmente haya trastocado y obligado a una nueva sintaxis.²⁰

Identifico en los autores que nos ocupan una serie de procesos que me permiten reunirlos en un estudio como éste, no para resaltar sus similitudes y diferencias y establecer un nuevo paradigma dicotómico sino para describir algunas posibilidades de situación y tránsito de lectura. Coincido con la mirada de Escalante en lo que respecta al “relato lírico” que hace posible la familiarización y el recorrido en *La*

¹⁹ PAREDES, Alberto: *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*. UNAM, 1999, pp. 12.

²⁰ BARRAGÁN Christian: “A propósito de Poetas de una generación, 1950-1959. Entrevista con Evodio Escalante”. En *Viento en vela. Una generación poética, una década: 1950-1959*. Junio 2007, año 2, núm., 8, pp. 37-39.

Estación de los Muertos; y la “sutileza asociativa” en Bracho, que adjudico al principio rizomático de conexión.

En tanto que ambos son dos de los autores más reconocidos del mapa poético mexicano actual, justifico el marco generacional: Bracho y Rivas son poetas en estado productivo (obra en conformación que no ha sido declarada como final o terminada), que han iniciado su trayectoria de publicaciones en periodos semejantes y comparten un prestigio (tanto en premios como por parte de la crítica y de los lectores en general) de magnitud similar en el país. Si bien cada uno tiene una poética diferente, describiremos procesos temporales y espaciales que se desarrollan de forma paralela ya que, en las obras elegidas (poemas largos en ambos casos), la lectura no se lleva a cabo de manera lineal; el carácter fragmentario e irregular de todos los constituyentes del poema (estrofa, verso, multiplicidad temática, tonos, personas, recursos tipográficos, etc.) requiere de una lectura abierta a lo largo de la cual se materializa el cronot(r)opo. La lectora se sitúa y transita por los mundos de *Ese espacio, ese jardín*, y de *La Estación de los Muertos*.

II.2

Coral Bracho

Coral Bracho nació en la ciudad de México en 1951. Su trabajo es principalmente poético. Realizó estudios literarios a nivel profesional en la Universidad Nacional Autónoma de México, Inglaterra y Francia; también se ha dedicado a la traducción y la investigación. Ha publicado menos de una decena de libros de poesía y algunas reuniones de su obra²¹. Tengo la idea de que Bracho es la única poeta mexicana que aparece en toda antología o muestras de producción mexicana, editada en cualquier país, es decir, se ha vuelto una autora de referencia obligada al hablar de los poetas mexicanos actuales. Se han realizado traducciones, tesis de licenciatura, maestría y doctorado sobre su trabajo poético tanto en México como en el extranjero (principalmente los Estados Unidos y España). Su primera publicación es *Peces de Piel fugaz*, (La Máquina de Escribir, 1977). Ha obtenido

²¹ Ha publicado los libros de poemas: *Peces de piel fugaz* (1977), reeditado en *Huellas de Luz* (compilación) (1994, 2006); *El ser que va a morir* (1981) (Premio Nacional de Poesía Aguascalientes), *Bajo el destello líquido* (1988); *Tierra de entraña ardiente* (1992) (en colaboración con la pintora Irma Palacios); *La Voluntad del Ámbar* (1998); *Of Their Eyes as Crystallin Sand* (1999) (traducido al inglés por el poeta Forrest Gander), *Watersilks* (1999) (traducido al inglés, francés y portugués); *Trait du Temps/ Trazo del Tiempo* (2001); *Jardín del mar* (2003); *Ese espacio, ese jardín* (2003) (Premio Xavier Villaurrutia, 2004); *¿A dónde fue el ciempiés?* (2007); *Cuarto de Hotel* (2007); *Firefly Under the Tong*, (2008); y *Si ríe el Emperador* (2010).

los premios nacionales Aguascalientes 1981, por *El ser que va a morir*, y Xavier Villaurrutia 2003, por *Ese espacio ese jardín*. Ha sido becaria por varias instituciones internacionales, por ejemplo, obtuvo la beca John Simon Guggenheim en 2000, y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México.

Lo que se ha dicho de su obra siempre refiere a la complejidad y se habla de sus propuestas sintácticas. También se insiste en el carácter neobarroco y rizomático de sus textos; en el capítulo dedicado a la autora abundaremos en estas concepciones. Se le considera rizomática a partir de que tradujo *Rizoma*²², de Deleuze y Guattari, en 1977; y porque inició el poema *Sobre las mesas: el destello*²³ con un epígrafe conformado a partir de algunas frases de dicho ensayo. En sus primeros libros, *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*²⁴, el rizoma tiene una presencia que rebasa lo estructural; se lleva al plano de cierta experimentación semántica en un vínculo con lenguajes científicos, ramificaciones semánticas, y rupturas sintácticas. Es

²² DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: "*Rizoma*" *Introducción* (Trad y notas de Coral Bracho) en Rev UNAM, Vol XXXII páginas centrales, num 2, oct 1977.

²³ BRACHO, Coral: "Sobre las mesas: el destello." En *El ser que va a morir*. México, Joaquín Mórtiz, 1982, p. 54.

²⁴ Se citan, sobre todo, algunos poemas de ambos libros, generalmente los mismos textos en diferentes ediciones, traducciones, compilaciones y antologías; encontramos con frecuencia, "Peces de piel fugaz", "En esa oscura mezquita tibia" y "Agua de bordes lúbricos"; poemas publicados por primera vez en 1977 y 1982.

justamente en el carácter rizomático donde radica la sutileza asociativa a que se refiere Paredes en la cita (cf nota 18). Se puede definir como sutileza asociativa porque concatena el nivel semántico de manera indirecta (mediante hipálages y otras relaciones estructurales), y describe los espacios a partir de naturalezas fuertemente cargadas a nivel sensorial, con un predominio de lo sinestésico y el anacoluto²⁵.

Aunque como principios teóricos surgen y explican fenómenos distintos, el Rizoma y el Neobarroco aparentemente coinciden en algunas características, por lo que cuando los críticos definen la obra de Bracho se refieren a los mismos elementos y aplican los conceptos de modo indistinto. Trataré de deslindar estas coincidencias:

Sarduy dice del Neobarroco:

Si en cuanto a utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta (...) [es] un reflejo reductor de lo que envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento –ser a la vez totalizante y minucioso- pero que no logra (...) captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo (...) Pero este ser incompleto de todo barroco a nivel de la sincronía no impide (...) funcionar como reflejo significante de cierta diacronía.

²⁵ BERISTAIN: Ruptura del discurso debida a un desajuste sintáctico provocado por la elipsis de los términos concomitantes o subordinantes o coordinantes (...) En cualquier caso produce la impresión de que se abandona inconclusa una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el emisor (...).

(...) el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. (...) El trayecto –real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.²⁶

Resalta la idea del predominio de lo ausente como elemento de significación, la importancia del trayecto (o traslado que nos interesa), y la negación de fundamentos epistémicos; del logos como unificación y linealidad del sentido. En términos de Sarduy, la búsqueda de un fin que se le escapa es la búsqueda de sentido en términos epistémicos (racionalistas), el poema neobarroco niega su proceso en busca de un sentido inalcanzable; el poema-rizoma tiene sentido en sí, en tanto que mundo, y este sentido se cumple en lo procesual.

El Rizoma y el Neobarroco coinciden en:

- a) la estructura inarmónica o irregular.
- b) la imposibilidad (neobarroca) de abarcar completamente un solo sentido (logos), que a su vez, organiza el universo, y que como dijimos, el rizoma no persigue como tal, sin embargo, niega una sola significación.

²⁶ SARDUY, Severo: "El Barroco y el Neobarroco". *En América Latina en su literatura*. (Coord., César Fernández Moreno), México, Ed. Siglo XXI, 17^a ed., 2000, p. 183.

c) el sentido no lineal o sincrónico (sentido como ruta y significación).

d) el trayecto determinado que se imposibilita en la transición innumerablemente dividida.

Independientemente de las coincidencias que han permitido calificar la obra de Bracho neobarroca, considero que este es un concepto 'moderno' en tanto que se fundamenta en la angustia porque añora el logos perdido, e insiste en la función reflexiva de la estructura (reflejo reductor de lo que envuelve), y por lo mismo, se vuelve dicotómico: mimético y de tronco central, en tanto que logos (sentido-pertinencia). El Rizoma en cambio declara que nunca hubo un solo sentido y niega por completo las dicotomías y la organización de tronco central. Ambos conceptos son maneras de estar en el mundo. Además la aplicación del concepto Neobarroco se limita a la crítica literaria de la producción del siglo xx latinoamericano (en donde se ha vuelto abusivo ya que la nómina de inscritos crece y crece, con pocas distinciones entre un autor y otro). El poema-rizoma se reconoce como una maquinaria que hace mundo; niega lo mimético y cualquier tipo de subordinación, no sólo del logos.

Sabemos que el poema no es una entidad de significación que se preocupe sólo por la belleza (utilidad nula); al pensar estos poemas como estancias (espacio-tiempo-tropo; cronot(r)opo) a lo largo de las cuales se conmociona el sistema de significados, *Ese espacio, ese jardín* se erige en una estructura tipo rizoma. Las características de la obra brachiana a que se refiere la crítica cuando define Neobarroco o Rizoma son las mismas, es decir, no se ha hecho una distinción clara entre unos y otros rasgos para fundamentar si los términos son adjudicables indistintamente. Con base en lo dicho, y en la identificación de elementos rizomáticos en *Ese espacio, ese jardín*, deslindaré estos supuestos, aunque no profundice en el carácter neobarroco. Tampoco toda la obra de Bracho es rizomática. En poemas sueltos y en el trabajo posterior a *Peces de Piel Fugaz* y a *El ser que va a morir* se abandona la intención orgánica que surge con *Rizoma*. Sin embargo es posible aplicar el concepto a la estructura subyacente en *Ese espacio, ese jardín*, que si bien ya no incluye citas y declaraciones, organiza el poema y sus relaciones semánticas en una arquitectura organicista. Para señalar lo anterior enumero algunos principios del concepto que nos ayudan a describir el cronot(r)opo de Bracho:

1.- El principio de conexión que da lugar al diálogo isotópico²⁷ (articulaciones semánticas), y a la circularidad²⁸. Algunos referentes del poema se repiten de manera no idéntica y originan una organización que cobra significado al actualizar su presencia desequilibrada (materialización y familiarización).

2.- La multiplicidad²⁹ de elementos a nivel temático (personajes y voces, lugares, estados de ánimo); y a nivel conformación y estructura del texto (verso, estrofa, recursos gráficos, etc.).

3.- Se trata de un poema que configura un mundo; en este sentido es anti-mimético en tanto que perturbador (el poema mimético no perturba la cosa imitada)³⁰.

²⁷ BERISTAIN: *ISOTOPÍA*. Greimas tomó de la ciencia físico-química este término y lo aplicó al análisis semántico. Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o la iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia.

²⁸ "Cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro punto cualquiera y debe estarlo." La teoría rizomática se refiere a la imposibilidad de considerar universalismos lingüísticos; fenómenos de lenguaje como afluencias (de jergas, calós, etc.) Una lengua no se cierra nunca sobre sí misma (a menos que se imposibilite). El desarrollo del lenguaje que en este caso equiparamos al del poema, funciona en "tallos y flujos subterráneos, a lo largo de valles fluviales y vías férreas". Es este tipo de imaginario metafórico el que nos es útil para explicar las transiciones del poema en cuestión. *Rizoma. Op.cit.*

²⁹ "(...) sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo (multiplicidad) deja de tener relación con el Uno como sujeto o como objeto (...) Una multiplicación no tiene sujeto ni objeto, sólo determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden crecer sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación crecen, pues, con la multiplicidad). *Ibid.*

³⁰ "El rizoma es una antigenealogía. Lo mismo para el libro y el mundo: el libro no es imagen del mundo, según una enraizada creencia. Forma rizoma con el mundo; hay una evolución paralela entre el libro y el mundo, el libro asegura la desterritorialización del

4.- La cartografía³¹: posibilita el recorrido de la arquitectura a partir de los lugares, situaciones o estadios (jardines, recámaras, paisajes, etc.), y la transición espacio-temporal.

5.- Como lo mencionamos, en el texto se dificulta una temática de 'tronco central' o predominante. Aunque sea factible trazar varias líneas en sentido temático, éstas no son determinadas; sobresalen la muerte, el amor, la vida, el lenguaje, y la complejidad de un mundo múltiple que se desarrolla entre distintos espacios físicos y mentales, distintos personajes, temas y realidades temporales. Además, la organización versal y estrófica es uno de los elementos más evidentes que articulan la obra.

Al inicio del libro podemos identificar algunos de los elementos mencionados:

*En las últimas palabras
están contenidas las primeras*

I

--Olor de musgo. De gardenias
entre madera mojada. --De barro tibio entre viñedos.

*La muerte
es el hilo de oro que enredamos entre los muebles,
entre las plantas límpidas del jardín.
Es la palabra del inicio; es tu risa*

(9)

mundo, pero el mundo propicia una reterritorialización del libro que se desterritorializa, a su vez, en él mismo, dentro del mundo." *Ibid.*

³¹ "Mapa y no calca. Si el mapa se opone a la calca es porque se orienta (...) hacia una experimentación entregada a lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye (,,) El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir constantemente modificaciones." *Ibid.*

La estrofa inicial pone de relieve la circularidad de la obra. El contraste entre redondas entreguionadas, y cursivas, subraya las distintas voces (impersonal: “Olor de musgo...”; 1ª del plural: “que enredamos entre los muebles”; 2ª del singular: “es tu risa”). Se suman a la cartografía y la multiplicidad, los cortes y la distribución del verso libre. Los temas de la muerte y del lenguaje: “la muerte es...” “la palabra del inicio” conformarán la antítesis al tronco central; la importancia del sitio (el jardín y los muebles en este caso, pero habrá otros) dan lugar a la configuración de un mundo.

Aunque el título lo declare, el libro no sólo nos sitúa en *Ese jardín*; transitamos por una (la) casa: “*Es la palabra del inicio; es tu risa/ colmando/ con su fuente la casa,*” (9).

Andamos por bosques y jardines:

Esa ventana ceñía
otros dos jardines.
Eran semejantes al nuestro. En uno de ellos
se abría el silencio
y acaecía reordenado en senderos y triángulos.
En el otro, a la izquierda,
se urdían rosales
y su gesto era menos exacto.

(33)

Además recordamos una boda narrada por “alguien”:

Alguien contaba entonces:
“Era una boda. No lo supimos

Hasta que dieron la vuelta sobre la esquina;
venían los músicos primero, algunos niños
y luego ellos: la novia, rebosante, rolliza
y entrada en años,
y el novio, jovial

y henchido de orgullo. Así
atravesaron el parque

embriagados de estruendo”.

(31)

y distintos paisajes y espacios en el recuerdo mediado por la noche,
también como lugar: “Es la noche el lugar/ que ilumina el recuerdo”

(21).

En ese espacio, los sitios temporales a veces conforman un escenario:

--En el tiempo, su cifra
es un vitral:

Sus infinitas variaciones reflejan
Esta irradiada resonancia: el bufón, su voz

fijando el escenario,
sus entrañables cortinajes; la luz
que incide en el cristal.

(12)

A lo largo del recorrido reconocemos a sus habitantes. Entre ellos
aparecen un bufón (metáfora irónica de la muerte), un jaguar, unos

niños, una zorra, una yegua y una pareja de amantes. Cada uno se desenvuelve en una geografía propia que a su vez se modifica tanto en el plano físico (descriptivo o temático, y estrófico o formal) como en el nivel de realidad discursiva a que pertenece: memoria, anécdota, etc. La presencia repetitiva (isotópica) de algunos de ellos (el Bufón, por ejemplo) da lugar a los hilos conductores mediante la iteración del elemento figurativo que, por repetición, se materializa, familiarizándonos con *Ese Espacio* y esa memoria, metafóricos.

II.3

José Luis Rivas

José Luis Rivas nació en Tuxpan, Veracruz, en 1950. Estudió literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México y pertenece al sistema nacional de creadores. Ha realizado una cuantiosa labor como traductor; entre los poetas que ha traducido se encuentran: T.S. Eliot, Michel Tournier, J.M.G. le Clézio, Georges Schéhadé, Saint-John Perse, Jules Supervielle, Joseph Brodsky, Les Murray y Derek Walcott, entre otros. Su primer libro, *Fresca de risa*, (Martín pescador) se publicó en 1981. *Tierra Nativa* (Verdehalago, 2002) obtuvo el premio de poesía Carlos Pellicer en 1982. Ha obtenido también los premios

Aguascalientes (1986), Xavier Villaurrutia (1990), López Velarde (1996) y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el rubro Lingüística y Literatura (2009).

Los comentarios críticos sobre su obra son contrastantes; en *La Poesía pura de José Luis Rivas*, Lescano sugiere que sus influencias pueden situarse a principios del siglo xx:

(...) la tradición de Rivas debería buscarse ampliando las coordenadas espacio-temporales: a mitad del camino entre el modernismo y la vanguardia. Su poética es un intento por ser consecuente con el estallido verbal de comienzos de este siglo [XX] (...) El apetito verbal y la capacidad metafórica de este veracruzano tienen indudable parentesco con Tablada y algunos momentos de López Velarde.³²

Por otro lado, puede inscribirse en el paisajismo pelliceriano, aunque para José María Espinasa:

La construcción de un paisaje fluvial y marino en la página es extraña en la lírica mexicana, más bien caracterizada por ser del altiplano, con un paisaje árido. Revisar los títulos de este autor nos señala la paradoja: la tierra nativa de su primer libro está hecha de agua, del río que cruza su natal Tuxpan, del mar cercano y ya presente en los palmerales y los mangos, también en los manglares. Poetas como Pellicer o Becerra, ambos tabasqueños, están más cercanos a una proliferación selvática, tienen varios grados más de temperatura ambiente y, sobre todo, son más metafóricos que descriptivos. Gorostiza se refiere a un luminoso mar geométrico –“tengo ganas de llorar/ pero las suple el mar”-, mientras que en

³² LESCANO, Guillermo: “La poesía pura de José Luis Rivas”. En *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*. (cord. Alberto Paredes), México, UNAM, 1999, p. 227-236.

Rivas la dialéctica entre el agua que fluye y las orillas que permanecen resulta esencial.³³

La mayor parte de su obra se desarrolla en la temática del mar y los ríos, cuestión que la crítica, a veces, ha resaltado desfavorablemente³⁴. Se le menciona también en *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* (Echavarren, 1996), dentro de los criterios del Neobarroco (concepto bajo el que se justifica la reunión de los autores que conforman la muestra). Aunque no se incluye en el corpus poético, en la *Razón de esta obra*, Roberto Echavarren dice: “Decidimos limitar el número de autores incluidos para ofrecer una selección más amplia de cada uno. Otra muestra concebida en una línea similar a la presente podría incluir a los siguientes poetas: (...) José Luis Rivas (...)”³⁵.

El estallido verbal que señala Lescano y el relato lírico de Paredes se suman a las transacciones intretexuales y a los contrastes discursivos

³³ ESPINASA, José María: “José Luis Rivas: una relectura” en *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.

³⁴ “Omisión: con toda evidencia se trata de una elección del yo ante la escritura; permanecer dentro del mismo orbe (el espacio marino de la evocación lírica) es el sello de lo que Rivas ha seguido escribiendo (...) Una permanencia temática que, junto con su indagación retórica, es una indiferencia a expresar otros conflictos del hombre.” PAREDES, Alberto: *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. México, CONACULTA, 2004. p. 52.

³⁵ ECHAVARREN, Roberto et al: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. FCE, México DF, 1996, pp. 9.

que se tejen de manera compleja en la obra del veracruzano, y que permiten incluirlo también en el neobarroco, sin embargo, Espinasa objeta de la siguiente manera:

(...) los críticos que adscriben a Rivas al neobarroco y a la proliferación metafórica no han entendido nada, probablemente no lo han leído sino simplemente le aplicaron unas anteojeras opacas. Es, desde luego, un poeta muy visual y rico en descripciones, amplio en su lenguaje trufado de localismos, pero es llamativa la poca aparición de metáforas. Por muy complejas sintáctica y léxicamente que sean sus descripciones nunca dejan de ser eso, descripciones, pues sabe que así y sólo así se aspira a encarnar el mito, del cual el símbolo, aún si es muy brillante, es un eco sin carne. Nada que ver con los aludes metafóricos de Marco Antonio Montes de Oca o, años después, David Huerta. Y al evitar los peligros del neobarroco Rivas encontró al mismo tiempo un virtuosismo narrativo y una tesitura muy refinada (9)

Rivas concibe su trabajo como intertextual³⁶ y apela intencionalmente a distintas tradiciones y lenguas. *La Estación de los muertos* es un poema que forma parte del libro *Tierra nativa*, en referencia a Eliot, “y hace un eco inevitable de Césaire en su *Cuaderno de retorno al país natal*, poetas a los que Rivas traduciría casi por completo años más tarde.”³⁷ Más allá de estas evidencias, la intertextualidad es cuestión estructural y no sólo semántica, en tanto que el sentido multidireccional que propone se proyecta hacia la tradición (extrínseco) (por las cargas que implica el paralelismo con *Tierra*

³⁶ Rivas declara las apropiaciones que hace tanto de poetas clásicos como Safo o de poetas canónicos como Eliot, hasta del habla popular de su gente y su pueblo. Cf. http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=77 Entrevista realizada en Ciudad Juárez, Chihuahua, Agosto de 2007. (Consultada por última vez el 23 de Abril de 2011).

³⁷ ESPINASA, José María: *Op. Cit.*

Baldía, por ejemplo); pero también origina un sistema dialógico propio del sistema (intrínseco y sincrónico), entre los tiempos y los personajes de la obra, que también se articula mediante la distribución versal y los contrastes discursivos, así, el ‘ordenamiento’ de la obra inicia con la referencia a *Tierra baldía*, entra en el recuerdo infantil de la escena de las gallaretas, salta a la fiesta de muertos (también en memoria de infancia), pasa por la escena dialogada de Pedro y su madre, nos lleva al diálogo con el Capitán y los recuerdos amorosos y eróticos, de la voz poética y su amada.

En *La estación de los muertos*, la geografía se organiza en escenarios y situaciones disímiles que coinciden en el nivel del recuerdo; paisajes de infancia: “Aquel domingo/ de camino a La Magdalena/ vimos” (13); un pueblo en el que se dan algunas situaciones anecdóticas: “Ya por entonces Pedro se había sumido en el vicio;” (20); el sepelio del Capitán, donde le habla la voz principal: “¡Ahora te imagino, viejo Capitán de rada, el cuerpo/ rollizo e impotente,/ volcado como un fardo en un ataúd color caoba” (23); la fiesta del día de muertos: “Durante el último día de octubre y los tres primeros de noviembre, la mesa rústica de pino se engalanaba...” (17), entre otros.

Encontramos también algunos personajes: una familia, los niños, el capitán y las mujeres (referencias eróticas y amorosas); sin embargo, a diferencia de *Ese espacio...*, en *La Estación...* los personajes no se sitúan en un nivel simbólico (muerte-bufón en Bracho), aunque también se ocupe de cuestiones ónticas, e incluya la muerte y el recuerdo.

La versificación es contrastante; va del heptasílabo a modo de romancillo³⁸ a estrofas en verso largo de aparición irregular, fragmentos en prosa poética muy descriptivos³⁹, diálogos y versolibrismo. Predomina un yo poético en 1ª del singular y una voz omnipresente; impersonal o colectiva, “suprapersona que se desprende del texto, pero que no hay que confundir con el escritor”.⁴⁰

Veamos el inicio de *La Estación de los muertos*:

³⁸ Uno de los pasajes conserva esta medida durante 19 versos en los que se describe un ambiente: “Es en la madrugada./ Un murmullo de rezos/ adensa la penumbra./ A filo de ventana/ la luna se recorta/ y semeja una uña/ Un leve viento orea/ los tenues mosquiteros (...)” P. 22

³⁹ “Esa libertad, que le facilita el tono narrativo, no se debe confundir con la prosa. Por más largo que sea el verso hay un ritmo que lo define como tal.” ESPINASA, José María: *Op. Cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

*There's no exit, none,
No place to come to, and you'll end where you are,
Deep in the center of the endless maze.
Edwin Muir*

También enero es el mes más cruel; esparce
con su hisopo fúnebres escarchas, la fusta
de sus ráfagas flagela
los brotes primerizos de sus plantas, ruye

(13)

De inmediato el texto nos pone en situación --por el epígrafe- y por la significativa carga ontológica del espacio ('terminas donde estás'); sin embargo, lo que resalta es el principio que parafrasea y dialoga abiertamente con *Tierra baldía*⁴¹; la primera parte de esta obra subtitulada *El entierro de los muertos*, y el "abril es el mes más cruel", verso con que inicia. Como en *Tierra baldía*, *La Estación de los Muertos* invocará el espacio y las narraciones infantiles a partir de una temporalidad marcada por la nostalgia.

Carlos López Beltrán describe la poética de Rivas en los siguientes términos:

Todo en su trabajo apunta a conseguir avivar nuestra atención ante esas astucias latentes en la palabra. Donde lo profuso se ayuda de lo sintético. Lo raro de lo común. La minucia lexicográfica es ayudada por el oído y el ritmo. La delicadeza de la percepción se ayuda de la presencia atávica de un recuerdo, la irritación sensual debida a una textura o a un

⁴¹ ELIOT, T.S.: *Tierra Baldía y Cuatro cuartetos*. (Trad. Ángel Flores y Vicente Gaos). Ed. Coyoacán, 3ª ed., México, 2001.

aroma se ayuda de la afilada metáfora. Se trata con todo ello de reconstruir (reconstituir) lo que es estar (haber estado) en un lugar y un tiempo de privilegio (en una infancia, por ejemplo) y de anclarlo al arte, a la subjetividad compartida, con el poema, en el poema.⁴²

Estos 'lugares y tiempos de privilegio' anclados en el arte posibilitan la descripción de *La Estación de los Muertos* en términos de cronot(r)opo.

II.4

En común

Pese a que, como lo mencionamos, es difícil identificar tendencias claras en la generación de autores nacidos en la década de los 50, Rivas comparte con Coral Bracho algunas características: Paredes dice de sus textos que son 'celebratorios', en tanto que "celebrar es inventar". Para Alberto Paredes es poesía que "enuncia un mundo, no clasifica ni diseca"⁴³, y en este sentido coincide con el Rizoma. En cuanto a la versificación, el crítico declara que ambos:

Tienen en común una habilidad para establecer un flujo verbal; el *andante* de sus versos se asienta en un laborioso contrapunto rítmico: versos que sugieren en un momento dado la tensión de las formas cerradas (...); para dar paso a versos irregulares y largos donde importan menos la rima y la regularidad silábica, hasta llegar a pasajes en prosa.⁴⁴

⁴² LÓPEZ BELTRÁN, Carlos: "Historia natural del mundo tocado por la gracia". En *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.

⁴³ PAREDES, Alberto: *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. CONACULTA, México, 2004. Pp. 28.

⁴⁴ *Ibid.* Pp. 31.

El 'contrapunto rítmico' entre periodos o estrofas es una de las características que hacen que estas obras puedan describirse como arquitecturas. La transición de una estrofa a otra no se da únicamente por la cuestión temática o los personajes, la distribución verso - espacial se organiza de manera distinta, como lo dice Paredes; esta irregularidad entre versos cortos, versículos, diálogos o descripciones contrastan para dar paso a otra estrofa que, a su vez, generará contrapuntos, tensiones y contrastes; las isotopías que constituyen la realidad de la obra, las citas y las referencias (ficcionalas, al citar a un personaje mediante el diálogo o las cursivas, o a partir de otro autor). Esta multiplicidad no tiene pretensiones de vanguardia. Los autores que tratamos no se enfocan en la dislocación del signo que origina movimientos como el fonetismo o el letrismo. La articulación de sus recursos da lugar a la traslación mediante las asociaciones y proyecciones semánticas y los contrastes dialógicos que conforman las arquitecturas. El tránsito es sutil, no erige muros entre un fragmento y el siguiente (una estrofa o cuadro), de ahí su carácter articulador y dialógico.

Bracho y Rivas coinciden también en la importancia que tiene el recuerdo en estas obras, sus descripciones transcurren entre memorias de infancia y recrean diferentes situaciones o paisajes habitados por los personajes, entre ellos, algunos niños y tonos de infancia. Además, como lo dijimos, se inscriben dentro del género de poema extenso⁴⁵ y están conformados por textos breves semi-independientes (no en poemas aislados), que constituyen una estructura unitaria.

El devenir de los textos nos mantiene en una condición de inestabilidad a partir de las trayectorias temporales, los lugares y la narración, posibilitando una lectura dinámica y cronot(r)ópica: tiempo - espacio - poema, que se fundamenta en lo transitorio, y lo transitorio

⁴⁵ “Un espacio genérico propio. El poema extenso es (el) –que no narra—un trayecto. La narrativa occidental nace como un libro de viajes: la *Odisea* y Herodoto legan un viaje interminable a las letras. Recoge el nivel simbólico de viajar (...) El relato avanza con exigida lentitud reflexiva impuesta por la respiración de los versos. México no ha sido indiferente a (las) posibilidades (del género); estos poetas lo han retomado con tal insistencia que es una de sus preferencias generacionales. Es una voluntad o afinidad surgida desde las búsquedas individuales y no por manifiestos de grupo o ensayos de estudiosos (...)” PAREDES, Alberto: *op cit.* p. 17-18. Los ejemplos sobresalientes del género en la tradición poética mexicana son: ‘Profecía de Gatimoc’ (Ignacio Rodríguez Galván); ‘Idilio’ (Díaz Mirón); ‘Himno de los bosques’ e ‘Idilio salvaje’ (Manuel J. Othón); ‘La suave patria’ (López Velarde). Después de ellos: el poema teatral de Reyes, ‘Ifigenia cruel’; los contemporáneos: ‘Esquemas para una oda tropical’ (Pellicer), ‘Simbad el varado’ (Owen); ‘Canto a un dios mineral’ (Cuesta); ‘Muerte sin fin’ (Gorostiza). Hacia la segunda mitad del siglo XX: ‘Piedra de sol’ y ‘Nocturno de San Ildefonso’ (Paz); ‘Lamentación de Dido’ (Castellanos). Encontramos el género en otros autores como: Efraín Huerta, Jaime Sabines, Alí Chumacero, Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca y José Carlos Becerra. PAREDES, Alberto: *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. México, CONACULTA, 2004. *op cit.* p. 17-18.

no es únicamente una condición estética; ciertamente se ocupan de una ontología como conciencia del tiempo y la finitud, pero principalmente de generar el mundo como realidades poéticas.

Capítulo III

Arquitecturas (el espacio).

*Vivir es pasar de un espacio a otro,
haciendo lo posible para no golpearse.
G. Perec*

Ese espacio, ese jardín y La Estación de los muertos son poemas que declaran la forma de su propia arquitectura y no sólo se organizan a partir de las referencias temáticas a lo temporal y lo espacial, sino con recursos estructurales (estróficos) que funcionan a nivel visual, y de distribución. Dicha estructura es irregular y fragmentaria (verso, estrofa, versículo, dimensión significativa de los blancos, contrastes temáticos, de lenguas, entre redondas y cursivas, entre un espacio y otro, etc.). Todos estos elementos implican la posibilidad de ensamblar el texto y con ello, ejercer una lectura no lineal. La dinámica se basa en el contraste y las transiciones que implican los pliegues entre un espacio y otro y la apertura significativa de que participa el lector. Es difícil saber hacia dónde nos dirigimos o qué esperar del poema. La especulación fracasa y propicia que continuemos leyendo. El sentido se cumple en el proceso. La metáfora de una arquitectura para definir al poema cronotrópico permite que la lectora se sitúe y

recorra el texto a modo de estancia, y en esta transición genere el significado.

III.1 POLIEDRO Y LABERINTO:

Bajtín también describe el cronotopo como: “la intervención esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” en la que “tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto.”⁴⁶ Bajtín toma el concepto de la teoría de la relatividad de Einstein; y de Kant, la idea de que “la imagen del hombre en la literatura es siempre cronotópica” en tanto que en el tiempo y el espacio se da el conocimiento --no un conocimiento trascendental, sino propio de la realidad histórica (contextual).

Situarnos en la fusión de indicios espacio-temporales en Bracho y Rivas, y hacer el recorrido que propicia el sentido es posible porque partimos de la definición de una geografía específica por parte de cada uno. La declaración se da mediante un epígrafe que inicia el poema

⁴⁶ BAJTÍN, Mijaíl M: “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*. (Trad. Alfredo Caballero) La Habana, Ed. Arte y literatura, 1986, pp. 270.

del veracruzano, y de una estrofa en el poema de Bracho. Podemos pensar que estas sugerencias arquitectónicas orientan y significan la estructura general de la obra.

Ese espacio, ese jardín nos dice que:

*El tiempo
es un trazo fino
sobre el vasto poliedro*

(10)

El “vasto poliedro” determina la dimensión significativa del lugar. Figura de dimensión múltiple⁴⁷ y vasta (hipérbole) existe en el tiempo del poema como elemento de contraste en tanto que éste es un “trazo fino”. El tiempo aparentemente se sitúa *sobre* el poliedro aunque como se verá a lo largo de la obra, es muy difícil desarmar las dimensiones tiempo - espacio. Separarlas, como lo haré para describir cada uno de los planos es, desde luego, violento.

Ese espacio es en sí en tanto que metaforiza una realidad poética determinada por la definición del poliedro. También refiere un sitio de creación que significa la dimensión lingüística como lugar, y la problematiza en su inicio con los versos: “En las últimas palabras/

⁴⁷ **Poliedro**, S. XIX. Cpt. Del gr. *hédra* ‘asiento’, ‘base’ y *polýs* ‘mucho’. COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 2003.

temporal; este plano del recuerdo se escribe generalmente en cursivas.

a) La casa: en citas anteriores advertimos la posición de la muerte a gatas entre los muebles, y la presencia del bufón. En esta misma escena:

--Cae dormido el bufón
sobre el sofá teñido de un verde líquido.
(...)
A su izquierda
la mesita blanquísima.
Sus dedos rozan la moneda de luz.

La sala es el efecto y la tensión de esa luz,
(...)
--Sobre la cama los juguetes. La llave.
(10)

(...)

[El bufón, su voz]

fijando el escenario,
sus entrañables cortinajes; la luz
que incide en el cristal.

Estos elementos conforman la casa de la infancia, aligerada por el componente de la luz que la hace fantasmal. Ahí vuelve el texto más adelante para que la voz se sitúe en el recuerdo.

Sobre la mesa blanca,
en su reflejo sostenido,
un nautilus. (...)

(19)

El nautilus funciona como el disparador que activa el proceso de la memoria, como lo veremos en el siguiente capítulo. Es muy difícil desarticular los planos del tiempo y el espacio; en este primer lugar, la muerte-el bufón, el tú-la risa, la casa-la luz conforman el tejido poético que da lugar al sentido del texto, recordemos que “El significado como una acción espacial y temporal, se crea dentro de una acción dialógica”.⁴⁸

b) El mar, la niña y la noche

La niña
de luz de plata,
bajo la noche transparente,
recibe —como una ofrenda derramada—
los dibujos del mar. (13)
(...)

--Entre los cortes y figuras labradas
con insondable sutileza,
la luna vierte
su sigilo. (14)

(...)
Bajo la noche, bajo su azul profundo,
los grillos cavan
la intermitencia. (15)

⁴⁸ TABORSKY, Edwina: “Tiempo dialógico”. En *diáLOGOS y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. (Comp. Ramón Alvarado y Lauro Zavala) Ed. Nueva Imagen-buap-uam, México, 1993. Pp 263.

c) Una vez en el recuerdo, la memoria “entreabre esas puertas:”

Es la memoria el viento
que nos guía entre la noche
y en ella funde
su tibieza: Nos va llevando,
nos va cubriendo con su aliento. Y es su suave premisa, su
levedad
la que entreabre esas puertas:

Balcones, cuartos,
aromados pasillos. Salas
de inextricable placidez. Ahí,
entre esplendores recién urdidos,
bajo el espacio imperturbable, recobramos, a gatas,
la expresión de los muebles,
su redondeada complacencia (...)
(22)

Andar “a gatas” refiere a la posibilidad infantil de estar entre los muebles y recobrar su expresión complaciente, pero además, vuelve al inicio de la muerte que estaba también a gatas entre los muebles. De esta manera opera entre los referentes el principio de conexión rizomática. La posibilidad significativa no opera de manera aislada entre los personajes, la niña, la muerte y el bufón (se) ‘urden’ en *Ese espacio*, y comparten e intercambian caracteres semánticos y simbólicos, características que el espacio (contexto estrófico y nivel dentro del poliedro) les otorga.

El poliedro de *Ese espacio* es amplio, hemos visto apenas algunos ejemplos. La estructura estrófica del texto se significa mediante el tipo de relaciones que señalamos, y que pueden explicarse como principios rizomáticos de conexión y multiplicidad. El tejido y el tránsito se articulan con las intenciones significantes del texto, en un sistema metapoético que refiere la casa, el tiempo, el recuerdo, las formas mismas de la obra y la lengua; lo orienta y lo niega: “Y no;”

Un reflejo es la mesa
en la pequeña sala, otro el tiempo
volcado
que la tiñe. –Y no;
son espacios continuos;
(...)

(34)

Además de la arquitectura, se teje de forma equiparable la cuestión temporal, del recuerdo (que trata distintos temas y situaciones), y el asunto de la muerte y el destino, que están ahí permanentemente, como preocupación fundamental.

En cursivas, de manera salteada, encontramos periodos en 2ª persona que tratan el tema amoroso: “*Tu voz;/ el hondo sol de tu mirada, su calidez.*” (45), que siempre se relaciona con la palabra, la voz y el lenguaje. La lectura ofrece posibilidades abiertas de sentido. El

poliedro de Coral Bracho se organiza y significa en función de los principios rizomáticos, pero también se ocupa de la circularidad y sus implicaciones simbólicas como forma temporal⁴⁹.

Entremos al laberinto de José Luis Rivas.

III.3 El laberinto

La Estación de los Muertos inicia con el epígrafe de Muir que citamos en el primer capítulo. Como epígrafe encabeza y pone en diálogo la totalidad de la obra, mediante un recurso obviamente intertextual:

*There's not exit, none,
no place to come to, and you'll end where you are,
deep in the center of the endless maze.*⁵⁰

El laberinto también es una forma compleja⁵¹ que tiene, a diferencia del poliedro, un origen mítico. La lectura en el laberinto no puede ser lineal. Sus recursos, además de los contrastes estróficos que hemos

⁴⁹ “El movimiento circunferencial, que los gnósticos convirtieron en uno de los emblemas esenciales mediante la figura del dragón, la serpiente o el pescado que se muerde la cola, es una interpretación del tiempo. El Ouroboros (dragón mordiéndose la cola, en forma circular) aparece en el Codex Marcianus (siglo II d. de. C) con la leyenda griega Hen to Pan (El Uno, el Todo), lo cual explica su significación, concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento; decrecimiento, muerte; etc.).” CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de los Símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 7ª edición, 2003.

⁵⁰ “No hay salida ninguna,/ ni lugar al que llegar, y terminas en donde estás,/ profundo en el centro del laberinto interminable” La traducción es mía. RIVAS, José Luis: “La Estación de los Muertos” en *Tierra nativa*. México, La Centena-Verdehalago, 2002. Pp 13.

⁵¹ **Laberinto**, Tom. Del gr. *Labýrinthos* ‘construcción llena de roderos y encrucijadas, donde era muy difícil orientarse’. COROMINAS: *Op. Cit.*

descrito y que se comportan de forma similar con los de *Ese espacio*, requieren del traslado de la atención del lector hacia el exterior del sistema a partir de las referencias e inclusiones intertextuales de la tradición que nos dirigen a dimensiones extrínsecas del poema. La intertextualidad apela a las cargas significativas del texto de origen en varios niveles: al de la 'poética'⁵² o intenciones estéticas en la composición de la obra, y al de la dimensión histórico-literaria del poema específico a que hace referencia. El laberinto de *Tierra nativa* tendrá su propio significado en tanto que suma el de Muir, y el del mito griego. Estas cargas de dimensión simbólica se diferencian del nivel metafórico que podemos reconocer en las intenciones significativas del poema de Bracho, que se ciñe a los recursos de ese espacio, --sin excluir la evidencia de que todo texto se origina en una tradición.⁵³

⁵² Comprendo 'poética' como el estilo y las políticas de texto de un autor; o la búsqueda consciente de un lenguaje propio. Para Valery " (...) los poemas cuya compleja perfección y cuyo afortunado desarrollo imponen de la manera más intensa a sus maravillados lectores la idea de milagro, de golpe de suerte, de realización sobrehumana (a causa de una extraordinaria conciencia de las virtudes que puede uno desear mas no esperar encontrar reunidas en una obra), son también obras maestras de labor, son, por otra parte, monumentos de inteligencia y de trabajo sostenido, productos de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples como para poder reducirlos a las de un aparato registrador de entusiasmos y éxtasis." Tanto el trabajo de José Luis Rivas como el de Coral Bracho responden a esta descripción en términos de manufactura, conciencia y cuidado del texto; en la lectura y el análisis detenido de su obra se ve con claridad que no son autores que se detengan a esperar la llegada de las musas. VALERY, Paul: *Reflexiones* (Sel. Trad y prólogo Glenn Gallardo), UNAM, México, 2002. pp 211

⁵³ Es propio citar a Borges cuando asegura que en un universo literario (él habla de la literatura gauchesca) "el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, [que] el universo necesita del menor de los hechos. Investigar las causas

El epígrafe de Muir habla también de la imposibilidad de encontrar la salida, y de la inmovilidad. Luego del inicio que citamos en el primer capítulo, en que hace un paralelo con *Tierra baldía*, encontramos en francés y cursivas un verso de Saint John Perse que nos transporta a la infancia; vemos, como en Bracho y en Eliot, que el espacio de la memoria será preferentemente infantil, y los escenarios parten de esa mirada:

Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?...

Aquel domingo

de camino a la Magdalena

vimos

desde el auto de Andrés

cómo el sol trasmutaba en oro

el tapiz de la nieve

que cubría las faldas del Ajusco

(...)

De niños, los dos íbamos de paseo todas las tardes por
la ribera.

A mitad del camino hacíamos un alto;

nos arrollábamos los pantalones por encima de la rodilla

y, ya descalzos,

nos metíamos en la ciénaga

a cortar juncos, lirios acuáticos y carrizos

(14)

Después del principio del poema (en capítulo anterior) que mantiene el endecasílabo encabalgado y el diálogo con Eliot, la cita de Perse y la referencia infantil llevan a este tipo de lugares: cerro, ribera y ciénaga.

de un fenómeno (...) es proceder en infinito". BORGES, Jorge Luis: "La poesía gauchesca" en *Discusión*. Alianza de Bolsillo, Madrid, 5ª reimp., 2008.

La versificación se ha roto y el estilo es narrativo. Posteriormente, los niños (fuera de cita) presencian el ritual de apareamiento de “un par de gallaretas que retozaban en el fango” (15), y esta primera ‘experiencia’ erótica por parte de la voz, conducirá la narración a posteriores recuerdos amorosos que son narrados en forma de diálogo con un mediador importante: El Capitán.

Más adelante nos encontramos con una estrofa de Jules Laforgue, también en francés y en cursiva, que antecede una descripción de la fiesta tradicional del día de muertos. Del verso libre y el diálogo pasa a periodos en prosa poética:

*Mesdames et Messieurs,
Vous dont le mère est morte,
C'est le bon fossoyeur
Qui gratte à votre porte⁵⁴*

(16)

(...)

Durante el último día de octubre y los tres primeros de noviembre, la mesa rústica de pino se engalanaba con un pulcro mantel bordado a mano sobre el que comenzaban a aglomerarse los jarros humeantes de chocolate y atole de capulín, las charolas con tamales envueltos en hojas de plátano y el zacahuil (preparado especialmente para Papá

⁵⁴ *Complainte de l'oubli des morts*, de Jules Laforgue: El poema trata sobre el fenómeno de la muerte, constantemente presente en el ámbito familiar. En una noche de luna y viento, el sepulturero toca a la puerta. La muerte, lo mismo se aproxima a la madre que a la hermana o ronda al abuelo.

Abraham, el difunto mayor de la familia, las redomas de cristal verdoso donde se ofrecían conservas de caguayote, yuca, papaya y calabaza-melón, las cestas de mimbre atestadas con muñecos de pan que remedaban *muerte*...

(18)

El tratamiento de elementos locales en oposición a la referencia en francés, los cambios de persona (incluye 1ª, 2ª, diálogos en discurso directo e indirecto), las cursivas, redondas y mayúsculas, hacen de la obra un pastiche que cambia de formas constantemente⁵⁵. Las cursivas anuncian la entrada hacia un nuevo plano de la narración o resaltan algún elemento que evidencia las intenciones temáticas del texto, como la palabra “muerte” al final del párrafo.

Luego de las imágenes anteriores aparece el Capitán, personaje central con el que dialoga y que sirve de alter ego a la voz principal. No es clara la relación entre el personaje que recuerda y el Capitán que, como lo mencioné, también es un pretexto para abordar el tema erótico, la decepción amorosa y la muerte; pienso que esta confusión de referentes imita el pensamiento que salta de un recuerdo a otro; de

⁵⁵ Este sistema de pastiche viene también de Eliot que incluye citas en cursiva en distintas lenguas, sobre todo en alemán; construye el poema a partir de referencias y citas a muchos otros textos de la tradición que pasan por *El Antiguo Testamento*, *Tristán e Iseo*, Dante, Shakespeare, Beaudelaire y un largo etcétera; y parte de imágenes infantiles para problematizar el sentido de lo humano. Rivas erige la estructura de su libro sobre la base de *Tierra baldía*, y a ella suma sus preocupaciones, sus lecturas y su propio contexto mexicano.

la imagen infantil de la fiesta de muertos y la familia, al Capitán que yace en su ataúd. Esta ilación caótica da lugar a los diálogos y escenas:

¡Ahora te imagino, viejo Capitán de rada, el cuerpo
rollizo e imponente,
volcado como fardo en un ataúd color caoba
que va haciendo agua,
gota a gota,
entre el chirriar frenético de las poleas desaceitadas
y el tenso esfuerzo de los cabos!
¡Y ni bien has entrado en el *más bien muerto de los
mares muertos*
cuando ya los pejemurciélagos baten sus aletas
funerales
y huyen veloces de las grutas del fondo!

(23)

La imagen del viejo Capitán en el ataúd es el segundo muerto al que se hace referencia en *La Estación* (antes fue el padre). La voz que recuerda es ya un adulto que hará una narración en ‘sentido contrario’, hacia las conversaciones con este personaje, que se encuentra en el “ataúd color caoba”, y que ha entrado al territorio de la muerte que describe López Velarde en su poema *El sueño de los guantes negros*, de donde Rivas ha tomado el verso en cursiva⁵⁶. La voz repoblará el

⁵⁶ El poema original es ambiguo porque además de las complejidades propias del texto, se conoce una primera versión incompleta. Velarde habla en primera persona y sitúa la voz directamente en el Valle de México; es un nocturno que trata de un personaje femenino (no forzosamente una mujer). El ambiente es religioso y los guantes negros hacen una relación metafórica con el mar y el espacio nocturno. El grado de espectralidad de los referentes se multiplican en un juego de imágenes que se verá más tarde en

lugar ahora silencioso: “En las profundidades de Altamar/ grito tu nombre, Capitán/ para que en un instante/ su deshabitada soledad/ se repueble (...)” (24). De esta intervención y estos diálogos, surge un tercer espacio sobresaliente, el cuerpo de la mujer amada en correspondencia con el del paisaje:

¡Ah, Capitán, contéplala una vez más!
¡Y para siempre!
¡Dichosa y puntual en estos lares!
¡Sí, *Ella*,
la niña desnuda

(...)
¡Porque, oh, nadie se explica,
Capitán,
cómo se desmorona contra la pupila fija,
un promontorio de los montes:
ínsula de peñasco, arbustos y zarcillos
que viene a trasplantarse en medio de la carretera
que nos lleva con presura
en dirección al mar!

(25, 26)

El cuerpo de “la niña desnuda” se sitúa en una intersección semántica entre el paisaje (“promontorio de los montes”) y el cuerpo mismo, es una imagen que pertenece a dos planos, el cuerpo y la carretera, “en dirección al mar”.

Villaurrutia. Cito la estrofa de López Velarde: “Soñé que la ciudad estaba dentro/ del más bien muerto de los mares muertos./ Era una madrugada del invierno/ y lloviznaban gotas de silencio.” Rivas señala el intertexto en cursivas.

A partir de aquí, el poema adquiere mayor ambigüedad en otro diálogo entre los amantes (que es parte del recuerdo y de la narración al Capitán muerto). Estos pliegues de la obra son parte de la compleja arquitectura del laberinto. El éxtasis amoroso se describe como un lugar a partir de los cuerpos:

En aquel momento sus pasos cruzaban el terrible
umbral.
(...)
Eso que era un cuerpo, ahora es sólo un estallido... ¡y
los nervios chirrían!
(...)
Sobreponiéndome a mi espanto, afiebrado, atreví todavía una pregunta:
--¿A dónde quieres llevarme?
--¡Ahí donde tu cuerpo reclame su inmanencia, ahí donde se
entregue,
como ya empieza a hacerlo, a la dispersión, al caos implacable! (28)
¡Porque llegué a aquel sitio,
Capitán,
de bandazo en bandazo,
como un buzo ebrio!

(29)

La presencia de lo espacial en *La Estación de los Muertos* es más evidente que la de lo temporal que se manifestará en el recuerdo y en el tránsito de significados, en esta ruta que se alimenta de préstamos y referencias. No debemos olvidar que se construye en paralelo con Eliot, así que el recurso dialógico se mantiene activo, y los

interlocutores son muchos: la lectora, los personajes, los escritores antecedentes y sus implicaciones culturales (la tradición).

Los contrastes de la estructura y sus formalismos requieren de la participación constructiva del lector para ensamblar el poliedro o recorrer el trayecto del laberinto. No es más locativo un autor que el otro, pero el tiempo en Coral Bracho tiene más importancia a nivel temático. La distribución versal y la discontinuidad son también elementos fundamentales ya que entre ellos corre el espacio vacío, que adquiere un valor paradójico, neutro, o dual (en calidad significativa), en tanto que se posiciona en el plano espacial y en el temporal. Significante porque:

El signo es una entidad espacial debido a que como imagen de significado ocupa un espacio conceptual (...) El medio que limita esta distribución espacial y por lo tanto ayuda a proveer un signo y forma específicas es el tiempo. El tiempo encierra esta distribución espacial dentro de una existencia actual. (...) el tiempo localiza o limita la capacidad de 'posicionamiento' del espacio. Ahora la forma está aquí o no lo está. Es notorio que esta experiencia de tiempo es actual e inmediata; no es lineal. Más aun está atada al espacio. El tiempo, como una experiencia del 'ahora' sensual de una cosa es vital para la identificación del lugar donde el espacio está ocupado y donde no lo está.⁵⁷

⁵⁷ TABORSKY. *Op. Cit.*

A mayor cantidad de vacío, blanco, silencio, etc., menor materialidad, mayor temporalidad. La disposición organiza el tránsito del lector. No me refiero únicamente a las relaciones sintagmáticas que el vacío establece con el lenguaje, sino a que afecta el plano espacio-temporal y material de la lengua escrita también en sentido visual: la posición (ubicación espacial, gráfica, etc.) de la palabra en 'el blanco de la página', la irregularidad estrófica y el verso redistribuido tienen una invocación plástica. De ello habla Gabriel Weisz en su libro *Cuerpos y espectros*:

La imagen infiltra al lenguaje o el lenguaje invade lo que podemos organizar con nuestra visión. La visión se escribe; la contaminación de lo escrito en lo visible o lo sensible en el lenguaje repercute en un cambio en la posición de los distintos discursos e incrementa la sensación de una otredad del lenguaje frente a una otredad de la plástica. (...) la experiencia estética trae consigo una introducción a la dimensión somática (146).

La experiencia de significación en el poema cronot(r)ópico proyecta al lector por un amplio número de posibilidades e intenciones. En general sabemos que una de las características del lenguaje poético es la apertura del margen de significación, pero en estos textos la intención locativo-temporal, el diálogo intertextual y los principios rizomáticos, confirman la imposibilidad de separar la obra en forma y contenido. La paradoja de una arquitectura abierta, móvil o blanda, se encuentra en sus vacíos, y en el vértice o gozne que origina la articulación; la

arquitectura misma. No se trata de cuestionar el qué y el cómo, sino del recorrido que se sugiere en función de la disposición general de recursos que involucran la dimensión somática y el código de significación. La obra puede recibirse como un mapa, como un cuadro, como una narración, fragmentariamente y de muchas otras maneras, no en función de estabilizar un significado sino de experimentar la transición y ver qué pasa.

El signo se sitúa en el tiempo poético para proponer una arquitectura en la que el recorrido, el golpe o el tropiezo, serían una metáfora de la significación misma y del espacio que se recorre; una metáfora del poema-arquitectura.

Capítulo IV

EL TIEMPO

Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mudable.

M. HEIDEGGER

El modelo de tiempo sobre el que Bajtín concibe su cronotopo se basa en una conceptualización tripartita del mismo: uno social, otro individual, y un tercero que es el diálogo como co-existencia de distintas voces, no sólo a nivel personajes u obra-lector, sino en el cruce de estructuras transtextuales que pueden ir desde el contenido intencional del texto organizado por el autor, hasta los distintos registros culturales, internos y externos: referencias, notas, sistemas de valores, registros verbales, visiones del mundo, etc.⁵⁸ Lo dialógico va del intercambio entre los niveles textuales (interconexión rizomática en Bracho e intertexto en Rivas), hasta la alteración del sistema de significados propia de quien lee (operación sincrónica del tropo que interviene el contexto).

El tiempo del poema cronot(r)ópico no es el mismo que el del lector pero sucede en el mismo momento; el fenómeno significante requiere

⁵⁸ Para ahondar en el tema de la temporalidad en Bajtín, puede leerse a TABORSKY. *Op.Cit.* Pp. 255-281.

de la intersección para que opere el sentido; la forma se cumple en la organización del poema que ofrece una serie de elementos temporales tanto en las articulaciones estructurales rizoma e intertexto, como en las preocupaciones temáticas y en el tiempo propio de lectura. Además, el problema del blanco espacial aparece como parte de la ecuación material de la obra.

Al finalizar el capítulo anterior dije que a mayor organización de los blancos, mayor intención o carga significativa de lo temporal. Este carácter se constata en el comportamiento de algunas estrofas o personajes que aparecen a lo largo de *Ese espacio, ese jardín* y de *La Estación de los muertos*. La repetición modificada de elementos (a los que llamaremos discontinuidades dialógicas) juega a favor del tiempo y de la 'recordación positiva' en tanto que rompe el adormecimiento de lo idéntico o de lo conocido⁵⁹. Este es otro de los niveles temporales

⁵⁹ En *Memorias para Paul de Man*, Derrida retoma en este autor, la idea de que "el arte es cosa del pasado" (en función de Kant, Hegel y Proust) y su enlace a través de la escritura; "rigurosa fidelidad de una afirmación que no se puede llamar 'amnésica' excepto en relación con la apropiación simbólica de la recordación interior (...) debemos conservar en la memoria la diferencia entre Leteo y Mnemosyne, que podemos llamar *aletheia*." Si la memoria es siempre muerta, amnésica en función de su automatización, la 'recordación' de un elemento mediante sus alteraciones puede ser positiva (viva) en sentido de choque que activa el presente. Tanto De Man como Derrida apuntan a una lectura de las discontinuidades en un texto canónico que se declara a sí mismo como enérgico (se refieren a Hegel) y que forma parte de los "sopores dogmáticos de una tradición" (80). El problema nos remite de nuevo a la cuestión de lo simbólico cuando un sistema simbólico

que se hace presente en ambas obras. Por lo tanto, el tiempo en estos poemas se manifiesta de distintas maneras:

- a) En el blanco
- b) En las discontinuidades dialógicas.
- c) En la definición conceptual del tiempo en la arquitectura (c.1), o en los temas de memoria infantil (c.2) y los recuerdos amorosos (c.3).
- d) En el problema de la muerte.

Además de los conceptos bajtinianos del cronotopo, defino la temporalidad en el cronot(r)opo con base en la definición de Heidegger (en epígrafe⁶⁰) en tanto que refiere una ‘permanencia en la actualidad’ y no únicamente un devenir. Heidegger al hablar del tiempo que instaure el poeta, habla de un tiempo esencial, no por eterno sino por novedoso: “Cuando (el poeta⁶¹) instaure de nuevo la esencia de la

se basa en el endurecimiento de su propio significado. En el caso de los poemas sobre los que trabajamos, el movimiento, la irregularidad, la discontinuidad, apelan a la apertura significativa y al tiempo, no al establecimiento del espacio-poema único. Esos fenómenos de apertura significativa son más claros o se cumplen de mejor manera en Bracho que construye una poética en superficie, preferentemente metafórica y que se interrelaciona hacia dentro del texto mismo; Rivas en cambio, al relacionarse con la tradición y conformar la obra de manera intertextual, extrínseca, carga de significados que han sido interpretados previamente. DERRIDA, Jacques: *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1998.

⁶⁰HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. (Trad. y prólogo Samuel Ramos), F.C.E, Col. Breviarios # 229, México, 11ª reim., 2002, pp. 135.

⁶¹ Se refiere a Hölderlin. *Ibid.* p. 146.

poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo.” Esto nos lleva a reafirmar la renovación del contexto y de la recordación, no sólo a nivel semántico, sino en la percepción conceptual como experiencia y conocimiento del mundo. La insistencia en la novedad reafirma el hecho de que el proceso de significación poética es dinámico.

En *Ese espacio ese jardín* ubicamos un sentido similar al hablar del tiempo en términos de enraizamiento y arroyo. En *La Estación de los Muertos*, el tiempo es cruel (“enero es el mes más cruel”, dice, parafraseando a Eliot) y aunque habla de las “filas del Tiempo”, no transcurre de manera lineal. La obra integra el significado mediante la presencia del pasado ficticio (de los personajes), del recuerdo y de las presencias intertextuales. López Beltrán con respecto a la obra de Rivas se refiere al tiempo y al presente que se actualiza en los sucesos con una definición que coincide con el tiempo heideggeriano: “Rivas nos ha hecho reconocer –con una estética que llamaría arqueológica si no se prestara a desvíos de la intención— no sólo que hay inmanencias etéreas entre las palabras –todas las palabras— y nuestro sentimiento del lugar y del acontecer, sino que éstas pueden,

si se tiene el talento, conjurarse y de ese modo reactivarse, actualizarse.”⁶²

IV.1 Niveles temporales

a) El blanco

Si para Bajtín tiempo y espacio son inseparables en el texto narrativo, Valéry también reconoce en el *Tiro de dados* la temporalidad inherente al espacio poético. La disposición (palabras y dimensiones de la grafía en el blanco) configura el pensamiento en “formas temporales”. La vigencia del poema como estancia depende del proceso y viceversa:

Tras leerme Mallarmé, (...) su *Coup de dés* como simple preparación a una sorpresa mayor, me mostró su disposición. Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba ahí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales.⁶³

Mallarmé en el *Tiro de dados* reconoce la página blanca como *topos* en sentido etimológico. El espacio que se ignoró en las poéticas anteriores fue un vacío asignificante. Una vez “vencida” (la página) por la palabra “oscura” (el negro literal de la tinta) “penetra en el misterio

⁶² LÓPEZ BELTRÁN: *Op. Cit.*

⁶³ VALÉRY, Paul: “Le coup de dés. Carta al director de Marges.”; en *Estudios Literarios*. Madrid, Ed. La balsa de Medusa, núm., 64, 1995, p. 195.

de la creación”⁶⁴ mediante la novedosa *dispersión del verso* y así aprovecha, por primera vez, los recursos espacio-temporales y gráficos: blanco-palabra. Al respecto, Mallarmé declara que:

En efecto, los <<blancos>> tienen importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió como silencio en torno, hasta tal punto que un fragmento, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor de un tercio de la página: no transgredí esta medida, solamente la disperso⁶⁵

El vacío del espacio se convierte en valor como silencio en torno. El ritmo se aleja de los recursos meramente musicales (medida, acentuación y rima) y aparece también como elemento visual (“antes gratuito, ahora certificado”); que además se problematiza con el reconocimiento paralelo de haber vencido al azar y con ello, haber encontrado la ubicación precisa de la palabra poética en un espacio que le es propio. En la teoría del autor:

Apoyar, según la página, en el blanco, que le inaugura su ingenuidad, para sí, olvidada incluso del título que hablaría demasiado en alto: y, cuando ya está alineado, en una resquebrajadura, la mínima, diseminada, el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente el blanco vuelve, gratuito hace apenas un momento, ahora cierto, para concluir que nada más allá y certificar el silencio⁶⁶

Con los elementos de la tirada de dados: el azar vencido, la certificación del silencio que cobra dimensión sobre el blanco, la

⁶⁴ MORENO Villarreal, Jaime: “Negro sobre blanco” Prólogo a la edición de Mallarmé: *Poesía*. (vers. Federico Gorbea), Madrid, Plaza & Janés, Edición bilingüe, 1982, pp. 19.

⁶⁵ MALLARMÉ, Stéphane: *Variaciones sobre un tema*. (trad. Jaime Moreno Villarreal) México, Verdehalago, 1998. p. 114

⁶⁶ *Ibid*, p. 157

página misma como *topos* y la diseminación material del verso distribuido, el poema se convierte en un mundo en tanto que se evidencian su tiempo y su espacio. El valor de cada elemento que constituye el poema: palabra -grafos --cuando se refiere a la escritura o al dibujo⁶⁷, signo y blanco, encuentran su lugar en este vencimiento del azar. Surge entonces el *topos* de la poesía que, por otro lado, es forzosamente temporal y ocupa un espacio conceptual como imagen de significado, como lo vimos a partir de la definición de Taborsky.⁶⁸ El valor significativo del elemento poético (cualquiera que este sea: letra, palabra, tema, blanco, puntuación o falta de, etc.) no se determina por el intercambio (propio-impropio) sino por su ubicación cronot(r)ópica, en relación con el resto de recursos del poema; por su ubicación espacio-temporal significativa.

En Bracho, la dimensión del banco significativa dicta el ritmo del espacio y tematiza no sólo al tiempo, también al viento, al eco, al reflejo, al tejido espacial:

⁶⁷ COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 11ª reimp., 2003.

⁶⁸ TABORSKY. *Op. Cit*, pp. 262.

y singladura), incluye los principios mallarmeanos del azar y el “embrollo lúdico”, además del acomodo de la palabra que cobra su lugar en el topos poético que en este caso es el viento y su arrastre entre los bastidores del espacio que hemos recorrido, jardín del Bufón.

En *La Estación de los muertos* lo espacial no significa tanto en el blanco mismo como en la concreción que logran las estrofas y períodos con base su distribución; es decir, la versificación y el texto en su totalidad. El laberinto se estructura en bloques-paisaje que dependen de los blancos que los determinan:

Ante la emanación intensa de aquellas setas
que florecieron
con las últimas lluvias
a mitad del jardín

(rojas como grosellas
y durante el mal tiempo
envueltas
en una tenue cutícula
de huevo);

ante la emanación intensa de sus pétalos plegados
que se descomponen
al sol
(entre un nutrido revuelo
de tábanos),
tú sólo sentenciaste:

... *la hez del diluvio.*

Ante aquellas hermosas setas de calado encaje

(con su pulpa en retazos
y una podredumbre que exhuma
milenios,
inundaciones...);

ante aquellas hermosas setas
que languidecen
a mitad del jardín

(sobrevoladas
por zopilotes
y apedreadas
por los niños),

¿cómo podría yo permanecer impávido?

(20)

Los sistemas de Bracho y Rivas se diferencian en la intención que tiene cada uno al aplicar recursos paralelos. Como podemos notar, la distribución gráfica en este caso delimita un paisaje rítmico en el verso largo que inicia los cuadros escalonados de versos cortos (5, 6 y 7 sílabas). Es importante señalar también la diferencia en el uso de signos de puntuación que en Bracho es característica de su a-sintaxis, y en Rivas es gramatical.

b) Discontinuidades dialógicas

Bajtín describe el poema en términos idealistas; para él, el poeta “está determinado por la idea de una lengua única y singular, [como]

expresión monológicamente cerrada”⁶⁹ y opone el concepto al discurso narrativo en el que la palabra conserva su naturaleza dialógica, e implica una respuesta. No comparto el hecho de que el poema carezca de naturaleza dialógica. Al margen de que la palabra poética para Bajtin tenga cierto grado de ‘pureza’, que “no presupone ninguna otra expresión más allá de sus límites”⁷⁰, sabemos que el poema, justamente por su capacidad de apertura, implica la participación del lector. El carácter plurisignificante se activa aún más en la discontinuidad de elementos que dialogan en la distribución del cronot(r)opo. Por ejemplo, en *Ese espacio, ese jardín* vemos:

Porque la muerte tiene, en el torneado corazón
de la vida
encajados sus vértices. Y con ellos inicia y en ellos abre
una extensión:

la del espacio que transcurre.

(12)

Espacio, trayecto (“que transcurre”) y extensión, se dibujan en el blanco que resalta y separa los versos 4 y 5. En la estrofa se ilustra uno de los ejes temáticos fundamentales de la obra: la muerte como

⁶⁹ BAJTÍN, Mijaíl M: “La palabra en la poesía y la palabra en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*. Pp. 110.

⁷⁰ *Ibid.*

parte de la vida. Al encontrarse encajada en ella (muerte en vida), abre el transcurso de la extensión temporal.

La organización de los versos reafirma la importancia del blanco-tiempo, tanto a nivel temático como en el vacío interestrófico que distribuye el verso. El recorrido temporal implica el ejercicio de lectura y el espacio que se reafirma (se forma) en los mismos elementos distributivos. El espacio es operativo para la organización escritural pero también significa metafóricamente al que transcurre, y a la muerte encajada en los vértices de la vida (palabra-blanco). El significado es estético y metafórico, pero también es un signo indefinible en tanto que se coloca como intermediario (gozne o articulación) entre el tiempo y el espacio.

Más adelante nos encontramos con la siguiente versión, en la página 54; con ella termina la obra:

--Porque la muerte tiene
en el colmado corazón de la vida
enraizados sus vértices,

y en ellos arde,

en ellos cede, en ellos une

esta espesura.

(54)

Las modificaciones suceden no sólo en la extensión sino en la redistribución y en la novedad de algunas palabras:

1.- El transcurso ha concluido. La distribución a nivel visual y la organización versal se dispersaron en el corte que se ha escalonado.

2.- A nivel semántico vemos que el corazón se ha “colmado”, en oposición o diálogo con el corazón “torneado” (que se delimita apenas). Los vértices de la muerte han “enraizado” en una imagen temporal de mayor extensión que cuando habían “encajado”. Podemos señalar, con base en las definiciones, la diferencia temporal y la intención que transcurre entre encajar⁷¹ (que tiene un sentido de velocidad y violencia) y enraizar⁷² (que implica un proceso de acción lenta).

3.- La extensión que se abrió en un primer momento (“con ellos inicia”), a lo largo del texto ha devenido “espesura” (que arde, cede y une en los vértices de la muerte). Ha ganado materialidad a partir de la trayectoria de lectura que llega al cierre. *Ese espacio*, como metáfora de la vida ha sufrido una acumulación, se ha *espesado*. De este modo el poema se modifica a partir de su propio transcurso pero también evoca un diálogo y la recordación de lo anterior.

⁷¹ RAE: Meter algo dentro de otra cosa; aplicar con violencia algo contundente... <http://rae.es>

⁷² RAE: Arraigar, echar raíces.

Este tipo de interconexiones permiten considerar al texto como un rizoma: el sentido en la discontinuidad dialógica puede comprenderse como una cartografía que declara un mundo. La situación espacial implica al tiempo en tanto que se transcurre-ahí; el lenguaje poético es principalmente traslación de sentidos, no sólo como sustitución sino como apertura, posibilidad, resignificación y suceso.

En la *Estación de los muertos*, la discontinuidad es insistencia que reafirma la importancia del erotismo en la obra:

¡Oh, quién pudiera olvidar la fragancia
de su entrepierna húmeda!
¡Nido de musgo
que sólo consentía el roce dilatado!

(31)

Posteriormente leemos:

¡Oh, Capitán,
la húmeda entrepierna de mi amor
no consentía sino un roce dilatado!

(32)

La insistencia en el tema amoroso, la pasión con que describe por uso de admiraciones, en un diálogo que se sostiene con un muerto (el Capitán), rebasa la intención pasional-amorosa y se inscribe el

proceso histórico propio de la memoria del poema: “¡Siglas de herrumbre en un cuaderno color sepia!”, dirá al final de la estrofa. La discontinuidad dialógica como recurso temporal funciona a manera de eco en la lectura, algo que hemos presenciado anteriormente pero que no se automatizó en el sistema.

El tercer recurso temporal lo vemos

c) En la definición conceptual del tiempo o en los temas memoria infantil y los recuerdos amorosos.

c.1 Definición conceptual del tiempo

En *Ese espacio, ese jardín* una de las definiciones del tiempo es:

Un arroyo ilumina el palpitar de la noche: honda
raíz fulmínea. Honda,
encandilada raíz: Es el tiempo inasible.

La determinación de lo temporal que es “inasible” se reafirma mediante la relación sémica entre los sustantivos *arroyo*⁷³ (imagen dinámica e irrepetible del transcurso temporal del agua) y *raíz*⁷⁴ (como

⁷³ RAE: Caudal corto de agua, casi continuo.

⁷⁴ RAE: Órgano de las plantas que crece en dirección inversa a la del tallo (...) introducido en tierra u otros cuerpos, absorbe de éstos (...) las materias necesarias para el crecimiento y desarrollo de aquellas.

imagen que por un lado, se opone a la anterior, mediante un proceso temporal que enraiza; pero que la complementa en tanto que formas móviles e irregulares). Si reorganizamos sintácticamente los versos tenemos que: el tiempo inasible es un arroyo que ilumina el palpitante de la noche. La “honda raíz fulmínea” y “encandilada”, por la insistencia en la adjetivación (lo hondo adjudicable también al arroyo-tiempo) vuelve al sentido de lo pasajero-luminoso-inasible de una concepción temporal define ese *espacio*. Dicha concepción se relaciona con la definición heideggeriana que citamos. Podemos identificar la idea de situación, y reconocer el elemento temporal que persistirá a lo largo de la obra y que complementa la arquitectura.

En *La Estación de los Muertos* el tiempo se define como:

Entre las brumas del deshielo
paulatinamente se delinea aquel navío que lleva a bordo
la frágil pedrería de la infancia

al parecer todas sus piezas permanecen intocadas
pero ¡atención!
(16)

“Aquel navío que lleva a bordo la frágil pedrería de la infancia” es la metáfora que operará a lo largo de *La Estación de los Muertos*; es en el navío (continente) que rige el Capitán, y en el que recorreremos la memoria infantil (frágil pedrería), y amorosa de la voz poética. Desde

luego podemos relacionarlo con la barcaza que cruza el Leteo. En el libro de Bracho también encontramos un navío que representa a la muerte, al principio, en la escena de la sala, y es imposible no señalar también en esta cita, la referencia al laberinto como sitio de ambos:

La muerte
es el lugar que se tiende en este objeto compacto
y delicado.

(...)

El brillo suave del mar. El laberinto
de un nautilus. Su levedad ensimismada
deja su acorde grave, su placidez.

(10-11)

De vuelta a la cita de Rivas, las “piezas intocadas” de la memoria se alteran con la optación del grito: ¡atención!, que nos lleva a otro plano del discurso y funciona como gozne entre el poema y la inserción intertextual de Jules Laforgue (*Complainte de l'oubli des morts*) que citamos con anterioridad. El intretexto no se limita a la referencia sino que se reafirma en los recursos lingüísticos: uso del francés, cursivas y ubicación central respecto al resto de las estrofas.

En *Ese espacio*, la definición temporal insiste en el trayecto y tanto las imágenes como la distribución se ocupan de conformarlo; en Rivas, el

tiempo es un objeto ido, al que se recurre mediante el recuerdo y sus paisajes.

c.2 Memoria infantil

En cuanto a la memoria infantil, podemos citar en Bracho al menos tres ejemplos; el primero es la referencia a la mirada y la risa de los niños que *urden* lugares hermosos: el estanque iluminado, los jardines y bosques, y que son una planicie intemporal hacia el pasado:

--En la mirada que entrecruzan los niños,
en su fulgor,
frente al estanque iluminado.

(...)

Nada

toca,
entre las carnes de la vida, su centro,
nada lo alcanza y lo despeja,
como esas risas,
esas carreras embriagadas y eternas
que van urdiendo los jardines, los bosques,
las planicies que cimbran y atraviesan el tiempo.
(17)

Los lugares que existen en función de la niñez son la representación de la vida y la pureza: “Nada encarna en la vida/ y la estremece; nada afirma su cuerpo y su sed, su voz/ como esa cifra de lo eterno en su centro:/ un gesto puro/ y claro.” Dirá más adelante.

Una vez que la memoria ha entreabierto “esas puertas:/ balcones, cuartos,/ aromados pasillos. Salas/” etc., presenciamos una escena en que la voz regresa al pasado, a ser la niña en brazos de un adulto (lo tutelar):

(...) Todo
nos protege y levanta con gozosa soltura.
Manos firmes y entrañables nos ciñen
y nos lanzan al aire, a su asombrosa, esquivada, lubricidad.
--Manos entrañables
y densas. Somos
de nuevo risas,
de nuevo raptos bulliciosos,
acogida amplitud.

Todo
nos retoma y nos centra,
todo nos despliega y habita
bajo esos bosques
tutelares: Agua
goteando; luz
bajo las hojas intrincadas del patio.
(23)

Desde su perspectiva, la dimensión espacial es metafórica, los bosques son el patio, pero también el adulto que la carga. El tiempo está presente en estas planicies de memoria que recrean la sensación alegre y lúbrica, la “gozosa soltura” del bosque tutelar.

A lo largo del poema se establecerán intercambios, contrapuntos y relaciones semánticas entre los personajes, uno de estos se da entre la niña y la muerte; pese a la presencia de la muerte como un

elemento inherente a la vida, el carácter festivo se mantiene a lo largo de la obra. La muerte es algo tejido y presente también en los espacios infantiles, en la casa y los bosques. Como ejemplo de los intercambios semánticos veamos esta estrofa:

III

Y es en la noche niña, en su apretado corazón
donde se abre ese jade.
Donde fluye y se entorna
ese jardín. Es en los ojos vivos
del jaguar de la noche:
Un parpadeo es el sueño,
otro es la muerte que ahora canta
con acendrada suavidad.
Y su voz cadenciosa es un murmullo
de madre joven.

(25)

El jardín (*Ese jardín*) es el jade que se abre, fluye y se entorna (relación espacio-tiempo) en la noche niña (porque inicia, pero también hace referencia al personaje de infancia); “es” (es decir, sucede) en los “ojos vivos del jaguar de la noche”. La muerte (“que ahora canta con acendrada suavidad”) y el sueño son parpadeos. La voz cadenciosa (el canto) de la muerte es el murmullo de la madre, que nos regresa a la imagen de la niña, en un complejo movimiento circular. Vemos el contagio semántico, la hipálage que se figura entre la muerte y la

noche, y suma las relaciones de sentido entre los demás elementos: madre-niña, niña-muerte, muerte-sueño, jade-jardín, etc.

Hay un tono que se imprime en el poema mediante la presencia infantil, que posibilita el carácter amable del texto: la noche niña, el apretado corazón, los ojos vivos, la muerte que canta como una madre. El ambiente general del texto está fuertemente marcado por este tono de infancia, que ha recorrido los lugares, las sensaciones, las presencias, pero que tampoco es un elemento único, porque convive de igual manera, con el resto de los tópicos que conforman *Ese espacio ese jardín*.

c.3 Recuerdos amorosos

La infancia en el poema de Rivas se sitúa en dos voces; de la primera hablamos al principio del capítulo anterior, cuando describimos el espacio en que se desarrolla el recuerdo del niño que mira a las gallaretas y la fiesta de muertos; la segunda es una voz femenina:

¡Ah, me acuerdo de aquel tiempo en que era la niña
más alta de la clase y no formaba en las filas del Tiempo!
 ¡Y en esas manecillas del girasol
sólo sabía leer el centro del jardín
 y la dirección del fuego que avanza inexorable!
 ¡Me acuerdo de las tardes fragantes a caimitos,
a especiosos racimos

pudriéndose en el suelo!
 ¡Y aquel mundo, sin prisa, sin demora, fluía puntual!
 ¡Y el pensamiento, entonces,
se hacía de palabras con las palabras mismas!

(35)

La niña que habla es la amante del protagonista (quien más tarde dialoga con el Capitán), y como vemos, recuerda una infancia sensorial (tardes fragantes y especiosos racimos) en que la palabra y el tiempo eran recursos más simples (“se hacía de palabras con las palabras mismas”). Podemos señalar dos temporalidades en la estrofa: el pasado (era, formaba, fluía), y el relato presente del poema (“me acuerdo”). La insistencia en lo temporal (“aquel tiempo”, “no formaba en las filas del Tiempo”) es evidente, sin embargo, encontramos también la metáfora de un reloj que tiene que ver con el pasado; las manecillas del girasol, en cuyo centro la niña se enfoca (en el jardín), a modo de inconsciencia, pero que con la vida verá como inexorable en el fuego que avanza.

Más adelante, la narración entrará en un diálogo entre los amantes, que recuerdan sus primeros encuentros, una época marcada por texturas, olores, sonidos e imágenes eróticas de la naturaleza que los rodea:

--¡Oh, sí, cuando las muchachas llevábamos enlazado al cuello un remoto olor a légamo, a mordisco viajando por la piel de las eras!

--¡Y la luna se embarrullaba en la telaraña de una nube!

¡Sí, yo bebía, luengamente, de tu jadeo!... ¡Y en aquella hora, la más temprana! ¡Cuando sorprendíamos a los nacateros del alba entregados a su faena salvaje!

(36)

Para concluir las descripciones temporales, veremos

d) La muerte: El Bufón y el Capitán.

La personificación de la muerte es otro de los hilos conductores de los textos. Estos personajes son uno más de los referentes iterativos que rizomatizan las posibilidades de sentido. Tienen que ver también con los contrapuntos metafóricos que mencionábamos con anterioridad. La posición semántica de las palabras da lugar a la multiplicación de seres que pliegan los poemas: muerte-Bufón-zorra, en Bracho; muerte-Capitán en Rivas. Cada elemento se encuentra en función del otro, se repite y comparte sus rasgos, ninguno cobra un lugar central. La insistencia, como lo mencionamos, genera ecos más que determinantes, ya que las presencias se modifican por contexto (discontinuidades dialógicas) y dan lugar al efecto de recordación positiva que describimos al principio de este trabajo.

En *Ese espacio, ese jardín* la muerte se hace presente en todas las escenas y lugares; la encontramos en la sala familiar inicial, en el mundo de los niños, en la boda, en el bosque invernal de la zorra (fuera de citas), en el teatro del mundo, siempre con la advertencia de que ahí pertenece y observa. A veces es sólo la muerte, a veces ambos, a veces el bufón se convierte en esa sorpresiva frecuencia que anuncia un final:

La muerte
a gatas entre los muebles,
interpone sus preludios:
las caobas rollizas

y advertir al bufón.

--Cae dormido el bufón
sobre el sofá teñido de verde líquido. --Aguamarina
entre guirnaldas lila.

(10)

Esa acendrada magnitud, esa risa
cristalina la aprehende y la formula aquí. Su desgranada
transparencia. --En el tiempo, su cifra
es un vitral:

Sus infinitas variaciones reflejan
esta irradiada resonancia: el bufón, su voz

fijando el escenario,
sus entrañables cortinajes; la luz
que incide en el cristal.

Porque la muerte tiene, (...)

(12)

Un bufón muestra
en la mano
el tallado cristal: se ven las máscaras numerosas,
su afilado perfil. Se ve el jaguar acechando
entre juncales. Salta

El bufón a la luz

y te ve a los ojos.

(18)

Baja la reina a la capilla,
llegan las damas. Se alza, cauto, el rumor
de los espectadores. (Algo
ficticio tiembla, se enciende dentro)

Y es el bufón que observa entre las matas
y rompe el hilo: caen los caballos,

caen las máscaras. Se alzan
los tenues velos.

(43)

Los ejemplos anteriores nos llevan por distintos momentos y situaciones del poema. Advertimos el carácter del personaje doble que se mantiene relativamente oculto. Esta idea constante de la finitud es una de las figuras definitorias de estos cronot(r)opos, en los que se materializan todas las posibilidades del lenguaje: como referente temático y como preocupación ontológica, como gozne o figura paradójica que contagia su significado a otros elementos, como vértice en las transiciones rizomáticas, como símbolo fundamental tanto en el plano temporal como en el espacial. El poema dice: “La muerte, como

un acorde cristalino,/ como un arpeggio permea/ y sostiene al tiempo./
Como una sombra lo extiende, le da volumen.” (34-35) La
conformación voluminosa del tiempo por la muerte es muestra de ello.

(...) hacen falta, definitivamente, expresiones inexactas que puedan designar las cosas con exactitud... la inexactitud no es para nada una aproximación, es, por el contrario, el camino preciso que sigue aquello que se efectúa.⁷⁵

La expresión inexacta para Mallarmé es el camino de “aquello que se efectúa”, es decir, del poema en proceso, que se habita, que ha determinado su lugar. En esta obra de Coral Bracho la inexactitud es la concatenación de significantes abiertos y múltiples entre, por ejemplo, los habitantes del poliedro, que comparten caracteres simbólicos y metafóricos de manera indeterminada; es decir, el Bufón es la muerte, y es la niña, que es la noche.

La idea de finitud en *La Estación de los Muertos* también parte de la mirada infantil que citamos con anterioridad (la fiesta del 2 de noviembre y el altar para Papá Abraham). Luego, como lo mencionamos, el protagonista dialoga con el Capitán que yace en su ataúd; conversación en la que narra las aventuras amorosas a partir de sus recuerdos.

⁷⁵ DELEUZE: “Rizoma”, *Op.Cit.*

La voz poética se encuentra en alta mar y desde ahí nombra al Capitán y activa el proceso de memoria. Cuando inicia el diálogo, le dice:

¡Y heme aquí, de improviso,
halado por tu nombre
hasta la orilla del ara marinera donde,
como un ave agachadiza,
me acucillo a beber de sus aguas salobres
por tal de que mi sed, así, vaya en aumento!
(24)

Recordemos que las aguas salobres en que navegan son las del mar de la muerte; sin embargo las referencias marinas y todo lo que tienen que ver con el mundo de estos navegantes, también se referirá a la experiencia amorosa:

Aún era inaudible mi latido
En la carne de lo hondo
Hacía falta el hueso
Y la médula
A medias
Esperaba un nuevo abasto de agua
Era el rumor
De la sangre agolpándose en la herida
(29)

El valor significativo de lo temporal en estas obras no se limita a un recurso temático o a una aparición metafórica, sino que subyace en una constante de lectura que constituye el cronot(r)opo.

Su valor (el de la palabra) no está, pues, fijado en tanto que nos limitamos a constatar que puede ser <<cambiada>> (por otra palabra o algo desemejante) por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación (...) Su contenido no es verdaderamente determinado sino con la ayuda de lo que existe fuera de ella. Al formar parte de un sistema, está revestida no sólo de una significación, sino también y sobre todo de un valor (...) ⁷⁶.

Lo anterior nos permite identificar los recursos con que el poliedro y el laberinto erigen su particular concepción del tiempo. Hemos visto también que es imposible deslindar los niveles del cronot(r)opo, en tanto que constituyen sistemas arquitectónicos habitables, que organizan un mundo en tránsito. Más adelante, veremos cuáles son los recursos que facilitan las rutas de estancia en el poliedro y el laberinto.

⁷⁶ DERRIDA, Jaques: "La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico." En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 4ed, 2003, p. 258.

Capítulo V

Transiciones: Rizoma e Intertexto.

Hacia el siglo XX, la relación del arte con el mundo se modifica; de la misma manera en que se abandona el lugar central del Hombre, se cuestiona la “naturaleza” o finalidad mimética del arte como representación y copia de una realidad útil y objetiva, exterior. Se rompe con la relación lineal ejercida entre el sujeto que mira y el objeto de su observación, desarmando con ello la dirección dicotómica del pensamiento y la mirada como único sentido que parecía infranqueable. Al respecto, Deleuze plantea que:

Esta forma de pensamiento (la lógica binaria; la del libro-raíz que imita al mundo), pues, no ha comprendido nunca la multiplicidad: le es necesario suponer una fuerte unidad principal para llegar a dos, siguiendo un método especulativo (...) Las situaciones bi-unívocas entre círculos sucesivos, han tomado, tan sólo, el lugar de la lógica binaria dicotómica. Ni la raíz principal ni la dicotómica admiten la multiplicidad. Una actúa sobre el objeto y la otra sobre el sujeto.⁷⁷

En el análisis de las obras hemos considerado una serie de elementos (espacio-tiempo, personajes, goznes o pliegues, diálogos internos que se modifican e intertextos, recursos formales irregulares, etc.) que dan lugar a diferentes lecturas.

⁷⁷ DELEUZE: *Rizoma. Op.Cit.*

El cronot(r)opo se compone de una tropología en un determinado tiempo y espacio poéticos, que coinciden con la situación de lectura como acto, en una arquitectura compleja y multidireccional. El ejercicio en este tipo de estructuras se lleva a cabo de distintas maneras entre las que sobresalen la del tipo rizoma, en la obra de Coral Bracho, y la intertextualidad en José Luis Rivas. Estos dos caracteres se inscriben en la intención antimimética de la expresión poética de los últimos veinte años del siglo xx mexicano. Señalé también una serie de similitudes que permiten aceptar la determinación de ambos poemas como cronot(r)opos. Mostraré de manera más precisa estas dos propuestas de transición.

V.1 Rizoma en *Ese espacio, ese jardín*.

*El rizoma es una antigenealogía.
Lo mismo para el libro y el mundo: el libro no es imagen del mundo,
según una enraizada creencia. Forma rizoma con el mundo; hay una
evolución paralela entre el libro y el mundo, el libro asegura la
desterritorialización del mundo, pero el mundo propicia una reterritorialización del
libro que se desterritorializa, a su vez, en él mismo, dentro del mundo.*
Rizoma

Deleuze y Guattari definen el mundo en términos de *Rizoma*: de múltiples caminos, sin centro ni genealogía, con todas las aperturas y conexiones posibles (pliegues, puentes, puntos de fuga, espacios de traslación), sin principio ni final, a-histórico y contra las estructuras de

tronco central. Utilizan metáforas de la biología para proponer analogías entre la verticalidad, el arriba y abajo, y la dureza de un árbol; y la multiplicidad de una raíz tipo rizoma. El concepto conlleva en su compleja espacialidad (que se extiende desordenadamente y no jerarquiza), el movimiento continuo del mundo y la multiplicación, en metamorfosis constante.

(...) La naturaleza no actúa así (en lógica binaria): en ella las raíces tienen un eje y una ramificación más numerosa, lateral y circular, no dicotómica. Lo múltiple debe hacerse, no siempre añadiendo una dimensión superior, sino, por el contrario, de la manera más simple, a fuerza de sobriedad (...) Sistema-rizoma (que) tiene en sí mismo, muy diversas formas, desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos.⁷⁸

Los movimientos humanos y el mundo, a partir de esta teoría, se definen dentro de un “caosmosraicilla”, que se opone a un “cosmosraíz”, y se ejemplifican en el comportamiento de algunas comunidades animales como la de las ratas, o en el crecimiento descentrado de un bulbo, o en la imagen de una ciudad. En este esquema, Deleuze y Guattari plantean, como lo mencionamos, seis principios: 1.- la conexión; 2.- la heterogeneidad; 3.- la multiplicidad; 4.- la ruptura asignificante; 5.- la cartografía, y 6.- la calcomanía.

⁷⁸ *Ibid.* Los paréntesis son míos.

La lectura rizomática “delinea otra trayectoria” en la que se posibilitan diversas relaciones estructurales y semánticas. A lo largo del trabajo hemos comentado que ambos poemas cumplen de manera distinta con los principios mencionados: la conexión entre las discontinuidades dialógicas, la heterogeneidad en los recursos, la multiplicidad en los significantes y metáforas “gozne”, la ruptura asignificante en los contrastes, versales, lenguas, diálogos y cursivas, y la cartografía en el transcurso por las diferentes estancias que constituyen el poliedro y el laberinto.

Ahora me enfocaré en el poliedro. En el rizoma, las multi-posibles raicillas y conexiones se describen como pliegues: líneas de transición que no implican una ruptura o “un punto a-significante”, sino un espacio de tránsito e interconexión. Los pliegues, a partir de la teoría de Deleuze, son de carácter barroco, y ello nos llevaría de vuelta a las consideraciones neobarrocas en nuestra autora:

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues (...) curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito.⁷⁹

⁷⁹ *Ibid*, p. 11.

En *Ese espacio*, no podemos señalar el carácter barroco con base en su propia abundancia, exceso o nulidad (elemento con el que no concuerdo), o en un universo que refleja su incapacidad de ser “totalizante y minucioso” y que no alcanza a organizarse como tal, (cito a Sarduy). Contrario a ello, considero que se trata de un espacio que como universo totalizante, minucioso y discontinuo se ramifica y mantiene en movimiento, y alcanza su propia determinación en tanto que rizoma; es decir, la conexión con el mundo se cumple en la intersección del cronot(r)opo, si no fuera así, presenciaríamos un universo monádico, carácter que es fácil asignar al neobarroco a partir de las descripciones de sus teóricos.

No es que a *Ese espacio*, se le escape un fin que pretende; la urdimbre de sus espacios y tiempos son la trayectoria y el proceso, que considera un final constantemente presente (el de la muerte), que se niega y se reafirma en la vida de los sucesos mismos, en una paradoja. Estas son algunas de las diferencias que vale la pena señalar entre la teoría del Neobarroco y del Rizoma. El Neobarroco asume una angustia existencial que lo inscribe en el problema dicotómico del logos y que por lo mismo, reposiciona a la metáfora en

la fórmula pertinencia-impertinencia; el Neobarroco es siempre impertinente. Seguramente que entre la abundancia de autores que han sido inscritos en su nómina, haya características de impertinencia, incluso como política (Lezama, por ejemplo), pero no será así en todos los casos ni en todas las obras. Con respecto a este libro de Bracho, considero que la multiplicidad y la cartografía, la a-direccionalidad, la ambigüedad o paradoja metafóricas, se oponen a una impertinencia en función de un mundo totalizante no por determinado o determinante sino por universo en sí, minucioso y procesual.

La cualidad móvil de lo plegable propicia las transiciones y la dinámica. El pliegue se opone al punto fijo en tanto que éste separa y no pliega: “La separabilidad de las partes (...) sólo conviene a una materia abstracta y pasiva”.⁸⁰ La materia de significación flexible, las conexiones, la multiplicidad, organizan el caosmosraicilla de *Ese espacio, ese jardín*. En dichas estructuras las formas del poema serán espacio-temporales, en vez de temporístico-lineales⁸¹.

⁸⁰ Deleuze cita a Descartes: *ibid*, p. 14.

⁸¹ MILLÁN, Fernando y Jesús García Sánchez: *Prólogo en La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Alianza Tres, 1975, Pp. 11-30.

El poliedro requiere de la suspensión y de la con-fusión ya que el significado se muestra o se sugiere, no se impone. No nos mantenemos estáticos en una sola dimensión o lugar y conservamos los ecos del recorrido mediante la continuidad del movimiento. Como lo vimos, determinada imagen reaparece en nuevos contextos; estas discontinuidades originan una poética que se desliza en la trayectoria del texto, entre “subdivisiones prismáticas de la idea”:

El papel, la página interviene cada vez que una imagen, por sí misma cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de fragmentos sonoros regulares o <<versos>>, sino más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en que aparece y dura su concurso, dentro de cierta escenificación espiritual exacta, el texto se impone en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor, latente en razón de su verosimilitud.⁸²

Ese espacio es un todo, y entre lo fragmentario se urden los referentes que ocasionan un diálogo latente “en razón de su verosimilitud”.
Interesante fórmula que puede ironizar la de la pertinencia.

La construcción de imágenes aunada a la transición tanto espacial -- de intención rítmica-temporal--, como inter-estrófica entre un pliegue y otro (si lo fueran), nos sitúan en un poliedro y no en una topografía lineal:

⁸² MALLARMÉ. *Poesía*. (Versión de Federico Gorbea), Barcelona, Plaza&Janes, Ed., 1982. p. 159 (en “Prólogo al Tiro de dados”).

La ventaja literaria, si tengo derecho a decirlo, de esta distancia trasplantada que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece consistir tanto en una aceleración como amortiguación del movimiento, escandiéndolo, incluso intimándolo de acuerdo a una visión simultánea de la página, tomada ésta como unidad (así lo es) del verso o línea perfecta.⁸³

Nos encontramos en un mundo que no es desmantelable en la dupla forma-contenido (características asignables a otro tipo de poéticas), ya que todos sus niveles se comunican intrínsecamente y transcurren como 'ideas prismáticas'. El ritmo de los personajes, por ejemplo, el bufón, no se caracteriza por una descripción asignada o un significante determinado; su apertura, gozne y paradoja significantes da lugar a una concordancia léxico-espacial, porque cuenta efectivamente la presencia material de la palabra, pero su significado se modifica en cada contexto.

V.2 Dialogismo e intertextualidad en *La Estación de los Muertos*

*Abril es el mes más cruel; engendra
Lilas de la tierra muerta, mezcla
Memorias y anhelos, remueve
(...) T.S ELIOT*

Como lo señalé, lo dialógico y el intertexto son dos características evidentes en *La estación de los muertos*. Sabemos que el intertexto es: "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir,

⁸³ *Ibid.*

eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro”⁸⁴. José Luis Rivas tiene perfectamente claros sus diálogos con distintas tradiciones y, con frecuencia, teje sobre ellas. Esta presencia efectiva de la idea entre dos o más textos coexiste para dar lugar a significados complejos que disparan el sentido hacia otros niveles contextuales.

La base fundamental de *Tierra nativa* es *Tierra baldía*, pero no avanza en paralelo sino que se posiciona encima, como un palimpsesto, al que sumará los versos y estrofas de otros autores y tradiciones, de las que respeta sus lenguas y a las que evidencia mediante el uso de cursivas; es decir, no pretende una confusión posmoderna sino reafirmar el sentido de la herencia. Con estos ingredientes conforma un cronot(r)opo en el que se activan las copresencias y las novedades.

El diálogo, característica propia de los fenómenos intertextuales, sugiere la multiplicidad de directrices tanto hacia fuera del sistema, en estas relaciones copresentes; como adentro de la ficción propia de *La Estación de los Muertos* y sus personajes, ya que se desarrolla

⁸⁴ GENETTE, Gerard: *Palimpsestos*. Pp. 10.

entre las voz poética (yo), el Capitán, y la Amada. Sin embargo, no son estos los únicos planos del laberinto, un tercer y cuarto planos (al menos) tienen que ver con los relatos de memoria (en distintas escenas), y con el hecho de que el Capitán esté muerto.

Por supuesto no ha sido suficiente este trabajo para agotar las referencias y las citas. Hay momentos en que se modifica la narración y entramos a una escena que no pertenece claramente a la memoria del personaje central sino a una especie de memoria colectiva del pueblo, de la que participan también algunos recuerdos como el de la fiesta de muertos.

De esta memoria colectiva, presenciamos otra escena dialógica aislada entre una mujer y su marido Pedro, que llega, borracho y violento, a su casa. La escena nos introduce de lleno en la voz popular de las mujeres, es narrada en una primera persona indefinida, que no volveremos a ver más adelante, y que no es este yo (niño y marinero que hablan con el Capitán). Está escrita prácticamente en prosa:

Todavía no terminaba de entrar
y ya había arrancado, con uno de sus manotazos,
la enredadera del pasillo;

luego que le da por patear el zaguancito del jardín,
y no contento el hombre,
que se abalanza contra la vitrina donde tenía guardadas las contaditas cosas que
me quedaron de mi difunto Chon. Para esto, Pedrín se había echado a llorar en su
moisés, y La China, pobrecilla,
enferma como estaba, tuvo que ponerse en pie.
PEDRO, HIJO, ¿QUÉ TE PASA?
PARECE QUE TE COMISTE LAS HOJAS DE LA PASTORA.
En eso no sé cómo me voy topando con la escoba de palmas...
¡y que se la sorrajo en la mollera!

(21)

Pedro es uno más de los muertos de La Estación. La situación, por demás extraña, se integra al poema como elemento aislado. No volverán a aparecer los personajes, ni la voz que corresponde a este relato poético. Incluso la forma se ha modificado sustancialmente, aunque podemos señalar algunos hepta y endecasílabos, los cortes versales son arbitrarios. El diálogo, sólo en este caso, se ha señalado en mayúsculas. En Eliot encontramos también el uso de mayúsculas que se aplica a la voz de los mozos: "DENSE PRISA POR FAVOR QUE YA ES HORA" (31-35). La frase que se encuentra en *Una Partida de Ajedrez*, se repite en varias ocasiones y ha sido tomada de Middleton (*Women*, Acto 2, escena II). El recurso visual nos lleva a un sistema teatral, integrando así un nuevo contraste. En Rivas, el texto entra también, por única vez, en el plano de lo teatral. Este elemento discordante opera como un nuevo elemento que pliega y desestabiliza el sistema.

El cronot(r)opo propone la intersección de una semántica, no sólo un barroquismo estético que denuncie un vacío del ser. Las posibilidades de la estructura plegable y desequilibrada del rizoma, y la interactividad contextual características del intertexto y del diálogo pueden considerarse estructuras o modos de transitar un texto que, a partir de su propuesta espacio-temporal, no ofrece un cierre, ni limita la significación (no pretende alcanzar ese final que angustia a las definiciones neobarrocas). La falta se cumple en la trayectoria y en lo temporal, como deseo:

El deseo, decía Spinoza –y refutaba así la ya arraigada concepción platónica—no es fruto de una carencia, es una fuerza productiva, positiva y creadora (...) El deseo no es un producto, es un productor; el objeto deseado no está ausente, en tanto deseado, está presente porque es deseado. El deseo es un creador de realidad, pertenece al orden de la producción y por lo tanto, es también social; poco tiene que ver con los fantasmas y el sueño.⁸⁵

La lectura se “actualiza en la permanencia” del tiempo heideggeriano y esta actualización tiene que ver con las isotopías⁸⁶, la transición, la estancia y la sucesión de elementos plegables del poema. La falta de sentido único puede relacionarse con el rodeo barroco, pero también

⁸⁵ DELEUZE: *Rizoma. Op Cit.*

⁷⁶ ISOTOPÍA: “Resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia (...) es pues, una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia, es decir, su semiótica es denotativa.” BERISTAIN. *Op. Cit.*

con el vacío posmoderno o con el mito del viaje a Ítaca, como estadio transitorio: “Ítaca te ha concedido ya un hermoso viaje/ Sin ellas, jamás habrías partido; / mas no tiene otra cosa que ofrecerte”, dice Kavafis. *Ese espacio, ese jardín y La Estación de los Muertos* se proponen como arquitecturas en función de lo transitable de sus estadios, lugares y pliegues; de lo abierto significativo de sus códigos en metamorfosis constante.

Capítulo VI

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he pretendido señalar que el paso por el lenguaje poético es modificador del mundo en tanto que el código de significación se violenta durante la lectura y transita por el extrañamiento del sentido. Una estructura del tipo de *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho; y de *La Estación de los Muertos*, de José Luis Rivas, ofrece un universo complejo que requiere de la participación de la lectora para co-crear un código, que desde luego tiene que ver con el mundo: “hace rizoma con el mundo”, como cualquier obra de creación, en tanto que participa de él.

El lenguaje poético, *tropología* en estos casos, se sitúa claramente en una temporoespacialidad, y organiza un par de arquitecturas que pueden denominarse como cronot(r)opos, en tanto que se estructuran en intercambio con el tiempo y el espacio del lector. En estos espacios, como se trata de arquitecturas complejas, la lectura toma diferentes rumbos; las posibilidades de transición son múltiples y

pueden llevarse a cabo en función de su carácter rizomático e intertextual.

Hemos señalado las diferencias entre uno y otro poema, ya que se trata de obras con rasgos paralelos, que se comportan de manera distinta, y que tienen ingredientes similares e intenciones compartidas.

Para evidenciar los recorridos, tomé los conceptos de Rizoma e Intertexto como sistemas de traslado en el cronot(r)opo: el Rizoma en *Ese espacio, ese jardín*, y el Intertexto en *La Estación de los muertos*.

Para confirmar lo anterior, definimos el cronot(r)opo en función del concepto bajtiniano de cronotopo, tomamos sus elementos, sumamos la presencia del tropo como característica del lenguaje poético, y nos opusimos a la declaración de Bajtin de que el lenguaje poético es un código que no establece un diálogo con su lector en tanto que no espera o considera una respuesta. El poema funciona mediante una violencia que no llega a un punto de sentido determinado y previo; se urde justamente porque pretende la participación para cobrar significado.

Al comienzo de este trabajo, pusimos de relieve las definiciones y asignaciones del discurso poético desde la mirada de la retórica tradicional y la filosofía logocéntrica, que “someten” a la metáfora a una impropiedad en función del código dicotómico racionalista (logos). Con el recorrido tanto teórico (definiciones y herramientas críticas) como práctico (ejemplos y descripciones) de los poemas, y los conceptos de autores como Derrida, Deleuze y Guattari, desmantelamos esta posición para reconocer que el cronot(r)opo propone un espacio de significación que abre las posibilidades del código poético en sus propios términos, sin subordinarse a otro tipo de sistema de pensamiento.

El cronot(r)opo abarca entonces dos realidades: la del poema y la de la lectora, en una intersección de novedad significativa. Es una situación dialógica que por un lado propone una organización novedosa y, por otro, altera el tejido de significación de quien lee. Como proceso espacio-temporal, la lectura se cumple en las condiciones de significación compleja del poema. Transitarlo en la reformulación dada por su propuesta es revelador, potencial y motor de la significación.

Para el análisis del libro-poema *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho tomamos el concepto *Rizoma* de Gilles Deleuze y Felix Guattari que nos ayudó a describir los fenómenos de transición en esta obra en la que encontramos una serie de características estructurales que coinciden con la descripción rizomática. Ejemplificamos los principios de conexión, multiplicidad o proliferación, configuración de un mundo, cartografía y carencia de “tronco central” que a su vez nos ayudaron a señalar los elementos espacio-temporales propios de la obra.

Al describir el carácter rizomático de *Ese espacio...* revisamos brevemente el concepto de Neobarroco, que ha sido asignado de forma indistinta a la obra de Bracho. La crítica ha señalado algunas características de la poética brachiana sin diferenciar lo rizomático de lo neobarroco; conceptos que contraponen sus principios filosóficos y teóricos.

Trabajamos también con *La Estación de los Muertos*, de José Luis Rivas, poema en el que señalamos el carácter intertextual, en términos de Gerard Genette. El concepto considera el diálogo y la conformación

de un texto que organiza su estructura a partir de fragmentos y referencias a otros textos (extrínsecos al sistema propio de la obra), préstamos y referencias que pertenecen principalmente de la tradición occidental. Las presencias intertextuales incrementan la carga significativa en una dimensión dialógica que enriquece el sentido de la obra.

Hemos visto que *Ese espacio, ese jardín* y *La Estación de los Muertos* son cronot(r)opos en tanto que implican arquitecturas poéticas y rutas de transición, a partir de la identificación de elementos que conforman los sistemas del espacio y tiempo de cada texto, que además, se organizan en dimensiones múltiples. En ambos encontramos el carácter no lineal, y una estructura compleja que los define como arquitecturas: poliedro y laberinto respectivamente.

La transición cronot(r)ópica se efectúa justamente en las posibilidades que ofrece la dimensión, ya que la extensión requiere de una lectura locativo y temporal, no sólo como referencia temática sino en la estructura y articulación del sistema, y como fenómeno de situación lectora. De ahí que sea posible definir estas obras como arquitecturas:

polígono o laberinto –formas en que se autodenominan mediante un verso inicial y un epígrafe-, que implican las temporalidades de su propia estancia y recorrido; la organización de su metáfora; la sugerencia de su habitación indeterminable.

En el primer capítulo de este trabajo desarrollamos la tesis en que se explica qué es el cronot(r)opo como estructura de significación a partir de las características espacio-tiempo-tropo de cada obra, que conlleva la posibilidad de trasladarse en el doble ‘sentido’ (ruta y significación) de las arquitecturas poéticas que nos ocupan.

La figura del cronot(r)opo sirve para describir determinada situación de lectura significativa a partir de mecanismos que se hacen posibles en el espacio-tiempo del poema; de estos poemas. Es decir, la situación de lectura se explica mediante la temporalidad y espacialidad del poema. El concepto de cronot(r)opo abarca entonces dos realidades: la del poema y la de la lectora, en una situación que renueva el significado y que se pone en diálogo, por un lado, mediante la activación de la novedosa organización del texto-mundo; y por el otro, en tanto que altera el sistema de significados de quien lee. Como

proceso espacio-temporal, la lectura se cumple en las condiciones de significación compleja del poema: lugares, recuerdos, diálogos, evocaciones. Transitarlo en la reformulación dada por su propuesta es revelador, potencial y motor del mundo significativo.

Las dos obras coinciden en la relevancia del lugar al autodefinirse como arquitecturas y ensamblarse en juegos estróficos irregulares y múltiples (en la dimensión que posibilita el poema largo); y en la relevancia de procesos temporales (definiciones, recuerdos, memorias de infancia o presencia significativa de la muerte). Ninguna prefiere una dimensión a la otra y es muy difícil dismantelar estos niveles. La totalidad espacio-temporal del mundo conforma un sentido abierto (orientación y significado), no determinado. Éste acontece por alguien que lo activa, en la perspectiva que implica la intersección de su tiempo-espacio y lenguaje conformador.

En el segundo capítulo nos introducimos en las características de la obra de Coral Bracho y José Luis Rivas; su ubicación generacional, las similitudes y diferencias de su producción poética y algunos comentarios por parte de la crítica. El problema de las definiciones

generacionales sale al paso en este capítulo. La posibilidad de conjuntar a Coral Bracho y José Luis Rivas en este trabajo no se da únicamente por las coincidencias del acuerdo generacional (acuerdo relativo a la crítica mexicana que separa por décadas de nacimiento), sino a una serie de características paralelas que dan como resultado obras muy diferentes. En el desarrollo del texto citamos algunos comentarios de quienes han estudiado la obra de ambos, y que encuentran también similitudes (como Alberto Paredes), sin embargo, considero que la descripción detenida de los niveles que presento en estos poemas ayudan tanto a señalar las coincidencias como a ubicar sus marcadas diferencias de manera más profunda. El resultado, el carácter, los tonos y las poéticas son en realidad, muy diferentes. La contraposición minuciosa de un estudio como éste no se había hecho antes, y considero que es muy importante analizar detenidamente la obra de dos de los autores vivos más importantes en la producción nacional.

En el tercer capítulo se describen los planos arquitectónicos de *Ese espacio ese jardín* y de *La Estación de los Muertos*. Vimos de qué manera las obras se definen a sí mismas como lugares, y las

características que confirman estas autodenominaciones, tanto en referencias y descripciones como en la organización del sistema estrófico y los contrastes que, a su vez, hacen de los poemas sistemas transitables.

La metáfora de una arquitectura para definir al poema cronotrópico permite que la lectora se sitúe y recorra el texto a modo de estancia, y en esta transición genere el significado. Situarnos en la fusión de indicios espacio-temporales en Bracho y Rivas, y hacer el recorrido que propicia el sentido es posible porque partimos de la definición de una geografía específica en cada uno. Las determinaciones se dan mediante un epígrafe que inicia el poema del veracruzano; y de una primera estrofa en el poema de Bracho. La aparente determinación no deja de ser una sinécdoque que sugiere una conformación simbólico-metafórica. La paradoja de una arquitectura abierta, móvil o blanda, se encuentra en sus vacíos, y en el vértice o gozne que origina la articulación; la arquitectura misma. Los blancos en cada caso, dan lugar a materializaciones distintas, más o menos paisaje, más o menos metáfora en el tránsito y el viento que recorren el poema.

No se trata de cuestionar el qué y el cómo, sino de la traslación que sugiere la disposición de recursos que involucran la dimensión somática y el código. La obra puede recibirse como un mapa, como un cuadro, como una narración fragmentaria o de muchas otras maneras, en tanto que la propuesta no tiene intenciones de estabilizar el significado sino de experimentar la estancia y la transición, y ver qué pasa.

El signo se sitúa en el tiempo poético para proponer una arquitectura en la que el recorrido, el golpe o el tropiezo, son una metáfora de la significación misma y del espacio que se recorre; una metáfora del poema-mundo.

De la misma manera que con las arquitecturas, en el cuarto capítulo vimos cómo los textos incluyen al tiempo, no sólo en diferentes manifestaciones temáticas (muerte, vida, infancia, recuerdo) sino en la dinámica de articulación que implica lo transitorio en la estructura rizomática, y en la potencia semántica del fenómeno intertextual. El tiempo del poema cronot(r)ópico no es el mismo que el del lector pero sucede en el mismo momento; el fenómeno significante requiere de la

intersección para que opere; la forma se cumple en la organización del poema que ofrece una serie de elementos temporales tanto en las articulaciones estructurales rizoma e intertexto, como en las preocupaciones temáticas y en la activación lectora.

El problema del blanco espacial aparece como parte de la ecuación material de la obra. Las discontinuidades dialógicas (elementos similares que aparecen en contextos distintos y operan como una recordación positiva) juegan a favor del tiempo en tanto que rompen el adormecimiento del sentido idéntico o conocido. Cuando Heidegger habla del tiempo del poeta, habla de un tiempo novedoso: que “instaura de nuevo la esencia de la poesía”; renovación que opera como experiencia y conocimiento del mundo. La insistencia en la novedad reafirma el hecho de que el proceso de significación poética es dinámico. El poema rizomático o intertextual, al ‘hacer mundo’ en un proceso sincrónico, o proyectar el sentido en un proceso diacrónico, se comporta como un organismo no jerarquizante que abre las posibilidades semánticas, en lugar de pretender un significado

único y logocéntrico⁸⁷. Y se opone de este modo a las definiciones tradicionales del proceso metafórico que comentamos en el primer capítulo.

El título de esta tesis se refiere a las posibilidades de transición en los textos que nos ocupan. Considero que si el poema es un cronot(r)opo, el concepto mismo implica que sea habitable de manera distinta en cada lectura; la gran cantidad de elementos e indeterminaciones que los conforman presuponen también una complejidad al ser comprendidos. Si pensamos que la obra de Bracho es un poliedro y la de Rivas un laberinto, habrá que andarlos con sus propias rutas. El Rizoma y el Intertexto pueden funcionar como sistemas de lectura. En el quinto capítulo vimos porqué.

Valery en sus conversaciones nos dice que “Todas las artes fueron creadas para perpetuar y transformar, cada una en su esencia, un momento de efímera delicia en la certidumbre de una infinidad de instantes deliciosos. Una obra no es más que el instrumento de esa

⁸⁷ “El concepto del logos es en Platón y Aristóteles equívoco, t de tal suerte, que las significaciones son contrarias y no están ligadas positivamente por una significación fundamental. Pero en realidad sólo parece ser así y en tanto que la exégesis no logra apresar adecuadamente la significación fundamental y su contenido primario. Si decimos que la significación

multiplicación o regeneración posible. Música, pintura, arquitectura son los modos diversos que corresponden a la diversidad de los sentidos. Ahora bien, entre los medios para producir o reproducir un mundo poético, organizarlo para la duración y amplificarlo mediante el trabajo meditado, probablemente el más antiguo, el más inmediato y sin embargo el más complejo sea el lenguaje.”⁸⁸ Esta potencialidad de lo complejo es probablemente la característica que reúne las obras que tratamos en la tesis.

Si de entre la música, la arquitectura y la pintura Valery prefiere la complejidad que se revela en el lenguaje, en *Ese espacio, ese jardín*, y en *La Estación de los muertos*, encontramos la potencia de todas ellas: arquitectura, música y pintura de la lengua, que perpetúan y transforman nuestro mundo. En ellas, transitamos universos poéticos que despliegan sus habitaciones para las de nuestra percepción sensible, en la efímera delicia del instante poético.

Ana Franco Ortuño,
en Attilio,
en mayo de 2011.

⁸⁸ VALERY, Paul: *Reflexiones*, Op. Cit. Pp. 193

Posdata

He escrito esta tesis durante unos cinco años, a lo largo de ellos, he pasado por un sinfín de situaciones de las que participó mucha gente a la que respeto o amo, respeto y amo. A cada uno, mi agradecimiento. Vale decir que estuve también en algunas geografías y que cada espacio (digamos que escritorio o mesa de café) prestó un ambiente que, en combinación con las personas, fueron propicios para ahora cruzar grandes aguas, las mías propias, del miedo y la timidez.

Una tesis se escribe en paralelo con la vida; durante este tiempo nació Pablo y murieron Carlos y Manolo. Pasé muchas horas importantes escuchando a Gabriel Weisz, muchas horas dialogando con Pedro Serrano, muchas compartiendo con Guillermo, mi mamá, mi hermana y Karen, mis amigos: Claudia, Paty, Manolo, Dabi, Vele, Fernando, Soco y Arturo.

Agradezco también a la literatura, a la palabra de quienes se han comprometido con este utópico ejercicio, en un mundo que apuesta por el vértigo, el olvido y la muerte; no que esté mal, somos viento y ceniza, pero nosotros, los que leemos y escribimos, nos empeñarnos en contrariar y hemos sido contrarios.

Acabo de leer la posdata de Deniz a Rivas, por ellos escribo este trabajo. Y por Coral Bracho y la capacidad que tienen sus palabras de hacer textura y forma; de hacer el mundo. Gracias a ti, lector.

BIBLIOGRAFÍA

I.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

FUENTES BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

1. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de los Símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 7ª edición, 2003.
2. COROMINAS Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 11ª reimp., 2003.
3. BERISTAIN, Helena: *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 13ª reimp., 2004.
4. [http//rae.es](http://rae.es)

DIRECTA, LIBROS.

1. BRACHO, Coral: *Ese espacio, ese jardín*. México, Ed. Era, 2003.
2. BRACHO, Coral: "Sobre las mesas: el destello." En *El ser que va a morir*. México, Joaquín Mórtiz, 1982.
3. RIVAS, José Luis: "La Estación de los Muertos", en *Tierra Nativa*. México, CONACULTA-Verdehalago, Col. La centena, 2002.

DIRECTA, ANTOLOGÍAS.

1. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana.* (Selección y notas de Roberto ECHAVARREN *et al.*). México, F.C.E., 1996, Pp.496.
2. *La Sirena en el Espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989.* (Selección de Espinasa, Mendiola y Ulacia), México, El Tucán de Virginia, 1990, Pp. 239.
3. *Poetas de una generación 1950-1959.* (Selección y prólogo de Evodio Escalante), México, UNAM-Premia, 1988, Pp. 177.
4. *Connecting Lines. New poetry from Mexico.* (Prefacio e introducción, Hernán Lara Zavala y Luis Cortés Bargalló), Kentucky, Sarabande books, 2006. Pp. 289.
5. *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje.* (Compilador, Enrique Mallén), Aldvs-CONCAULTA, 2009, Pp. 369.

INDIRECTA

1. BAEZ, Elizabeth: *Poetas mexicanas contemporáneas: La subjetividad en la poesía de Coral Bracho, Myriam Moscona y Kyra Galván.* (Conferencia) Santiago Canyon College, otoño de 1996.
2. BARRAGÁN Christian: "A propósito de Poetas de una generación, 1950-1959. Entrevista con Evodio Escalante". En *Viento en vela. Una generación poética, una década: 1950-1959.* Junio 2007, año 2, núm., 8, pp. 37-39.

3. COACHY, Lucien Georges: *Diez poetas veracruzanos*. Los voladores, Gobierno del edo. de Veracruz, Xalapa, 1990.
4. DENIZ, Gerardo: “Mi descubrimiento de Rivas”, presentación a *Relámpago de la muerte*. Martín pescador, CONACULTA, 1995; y “Posdata: carta de noviembre de 2009” (inédito).
5. ESPINASA, José María: “José Luis Rivas: una relectura” en *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.
6. GORDON, Samuel: “Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta” en *Poesía Mexicana Reciente: aproximaciones críticas*. EÓN-UTEP, México, 2005.
7. HALADYNA, Ronald.R: *La (con) textualización de la poesía posmoderna mexicana*. Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho. Tesis doctoral, Michigan University, 1994, p. 342.
8. IMBODEN, Rita Catrina: *Desde el cuerpo, la poesía neobarroca de Coral Bracho*. en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (19 al 24 de julio de 2004, Instituto Tecnológico de Monterrey, México).
9. LESCANO, Guillermo: “La poesía pura de José Luis Rivas”. En *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*. (cord. Alberto Paredes), México, UNAM, 1999, p. 227-236.
10. LÓPEZ BELTRÁN, Carlos: “Historia natural del mundo tocado por la gracia”. En *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.

11. MENDOZA ROSENDO, Rodolfo: *Una temporada de Paraíso. Aproximaciones a José Luis Rivas*. (Comp. Rodolfo Mendoza Rosendo), UV-SEV-IVEC. Próxima aparición.
12. PAREDES, Alberto: *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*. México, UNAM, 1999.
13. ____: *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. México, CONACULTA, 2004.
14. STUKERT, Mary Ann: *Versions of Space in Two Mexican Writers: Esther Seligson and Coral Bracho*. (Conferencia) Universidad de California, Davis, verano de 1997.
15. VALDIVIA, Benjamín: *Presencia del sueño: cinco poetas de México hacia el nuevo siglo: Huerta, Rivas, Cross, Hernández y Morábito*. Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz, Ver., 2003.

WEB

1. JIMÉNEZ Aguirre, Gustavo: *El Horizonte*.
<http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>. 2004
2. FRANCO ORTUÑO, Ana:
http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=77 Entrevista realiza en Ciudad Juárez, Chihuahua, Agosto de 2007.
3. VÁZQUEZ Medel, Manuel Ángel: *Del escenario espacial al emplazamiento*. Universidad de Sevilla. En red:
<http://www.cica.es/aliens/gittcus/espempl.html>

BIBLIOGRÁFICAS

1. ALVARADO, Ramón y Lauro Zavala: *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. México, Nueva Imagen-UAM-BUAP, 1993, pp. 381.
2. BAKHTIN, Mikhhail: "Forms of Time and the Chronotope of the Novel", en *The Dialogic Imagination. Four Essay by M.M. Bakhtin*, Michel Holquist y Carl Emerson Eds., Austin, University of Texas Press, 1981.
3. _____: "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Problemas literarios y estéticos*. (Trad. Alfredo Caballero) La Habana, Ed. Arte y literatura, 1986.
4. _____: "La palabra en la poesía y la palabra en la novela" en *Problemas literarios y estéticos*. (Trad. Alfredo Caballero) La Habana, Ed. Arte y literatura, 1986.
5. BORGES, Jorge Luis: "La poesía gauchesca" en *Discusión*. Alianza de Bolsillo, Madrid, 5ª reimp., 2008.
6. BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Buenos Aires, 2005, Pp.343.
7. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: "*Rizoma*" *Introducción* (Trad y notas de Coral Bracho) en Rev UNAM, Vol XXXII páginas centrales, num 2, oct 1977.
8. ____: *El pliegue*. (Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta), Barcelona, Paidós Básica, 1989.

9. DERRIDA, Jacques: "Mallarmé" (trad. Francisco Torres Monreal) en *'Antología' Anthropos, Rvista de documentación Científica de la Cultura* (Barcelona), Suplementos, 13 (1989), pp. 59-69.
10. _____: *La retirada de la metáfora*. En web: personales.ciudad.com.ar/derrida/metáfora.htm.
11. _____: "La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico". En *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra, 4ª ed., 2003.
12. _____: *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1998.
13. EAGLETON, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 2ª reimp., 2002.
14. ELIOT, T.S.: *Tierra Baldía y Cuatro cuartetos*. (Trad. Ángel Flores y Vicente Gaos). Ed. Coyoacán, 3ª ed., México, 2001.
15. GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura de segundo orden*. Editorial Taurus, Madrid. 1989.
16. GONZÁLEZ-VALERIO, María Antonia, et al: *Tres miradas en torno al tiempo: Merleau-Ponty, Gadamer y Ricoeur*. UAM-CONACYT, México, 2004.
17. HEIDEGGER, Martin: *Arte y poesía*. (Trad., y prólogo Samuel Ramos), F.C.E, Col. Breviarios # 229, México, 11ª reim., 2002.
18. _____: *El ser y el tiempo*. (Trad. José Gaos), FCE, México, 14ª reim. 2008.
19. JAKOBSON, Roman: *Lingüística y Poética*. Madrid, Cátedra, (trad. Ana Ma. Gutiérrez Cabello) 3ª ed. 1985, p. 75.
20. LANDA, Josu: *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. UNAM-FFyL, 1996.

21. LYOTARD, Jean Francoise: *Discurso, Figura*. (trad. Josep Elías y Carlota Hesse) Barcelona, Ed. Gustavo Gil, 1979.
22. MALLARMÉ, Stephane: *Variaciones sobre un tema*. (trad. Jaime Moreno Villareal) México, Verdehalago, 1998.
23. _____: *Poesía*. (vers. Federico Gorbea), Madrid, Plaza & Janés, Edición bilingüe, 1982.
24. MILLÁN, Fernando y Jesús García Sánchez: *Prólogo en La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Alianza Tres, 1975.
25. MORENO Villarreal, Jaime: "Negro sobre blanco" Prólogo a la edición de *Variaciones sobre un tema*. Verdehalago, 1998.
26. PEREC, George: *Especies de espacios*. (Trad. Jesús Camarero), Ed. El viejo topo, 4ª edición, 2003.
27. RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*. Trotta, pp. 436. 2001.
28. ROWE, William: "La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura". En *Revista de Crítica Literaria latinoamericana # 50*, 1999.
29. SARDUY, Severo: "El Barroco y el Neobarroco". En *América Latina en su literatura*. (Coord., César Fernández Moreno), México, Ed. Siglo xxi, 17ª ed., 2000.
30. SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. (trad. Horacio Vázquez Rial) Madrid, Alfaguara, 1996.
31. TABORSKY, Edwina: "Tiempo dialógico". En *diÁLOGOS y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. (Comp. Ramón Alvarado y Lauro Zavala) Ed. Nueva Imagen-BUAP-UAM, México, 1993.

32. VALERY, Paul: « Le coup de dés. Carta al director de Marges”. En *Estudios Literarios*. Madrid, Ed. La balsa de Medusa, 64, 1995.
33. _____: *Reflexiones* (Sel. Trad y prólogo Glenn Gallardo), UNAM, México, 2002. p. 223.
34. WEISZ, Gabriel: *Cuerpos y espectros*. México, UNAM-FFyL, Col. Seminarios, 2005.