



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

VISIÓN Y POSIBILIDAD: APROXIMACIONES A LA POESÍA DE  
CORAL BRACHO Y JORGE ESQUINCA  
DESDE LAS POÉTICAS VISUALES

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA  
JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL

ASESORA  
DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI



CIUDAD UNIVERSITARIA

JUNIO 2012



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.

A Rosario

Fulgor y refugio, tormenta silenciosa que mueve lo entrañable.

Tú eres la ventana  
por la que me asomo

para mirarme.

Jorge Esquinca

A Guillermo Fernández, *in memoriam*

Tras tus quedos pasos que me dejan  
sentado acá en el dique, en el blanco  
esplendor del polvo, ¿qué es lo que huye,  
qué se aparta para siempre de mi lado?

Mario Luzi

## Agradecimientos

Estoy convencido de que una tesis, pese a ser firmada por uno, no es nunca una labor individual. Si la creación es vista como una labor frecuentemente solitaria, la crítica y la investigación académica la complementan porque para ser requieren del diálogo y la generosidad. Cada recomendación, cada charla, cada lectura apresurada o detenida ayudan a dar forma a lo que es siempre una inminencia, un texto que no acaba de llegar.

Primero quiero agradecer a la Dra. Irene Artigas Albarelli, directora de este trabajo y corresponsable principal de sus aciertos. Su guía generosa en clases y en reuniones me permitieron acercarme al fascinante mundo de las poéticas visuales, desde donde seguiré mis indagaciones críticas.

En segundo lugar, agradezco a mis lectores, Dra. Susana González Aktories, Dra. Angélica Tornero, Dra. Mariana Ozuna y Mtro. Israel Ramírez, quienes comentaron puntualmente las páginas de trabajos escolares y borradores de este trabajo; a ellos debo también algunos modos de mirar que cruzan esta tesis.

Agradezco a los miembros del Seminario de investigación en poesía mexicana contemporánea, amigos siempre críticos y justos que vieron crecer este trabajo y al que también sirvieron sus comentarios, lecturas e inteligente compañía. Jorge Aguilera, Eva Casteñada, Jocelyn Martínez, Israel Ramírez, Mariana Ortiz, a quienes se agregaron este año Julio Fernández, Ana Patricia Valle, Manuel Iris, Alejandro Higashi y Malva Flores.

Agradezco a todas las personas con quienes comenté hipótesis, lecturas y dudas de este trabajo, especialmente a quienes generosamente me proporcionaron textos sin los cuales esta tesis hubiera tenido otro resultado, seguramente más pobre: Carla Faesler, Román Luján –y la maravillosa comunidad del #bibliotuit–, Francisco Conde, Vicente Quirarte y Daniel Kent.

Agradezco a Coral Bracho y a Jorge Esquinca sin cuya luminosa obra esta tesis no existiría, además de que mostraron disposición de leer fragmentos de este trabajo, cuyas ideas comentaron en breves pero sugerentes conversaciones.

Por último, pero no por ello con menos importancia, agradezco a mi familia. A mis padres, Alberto y Juanita, a mi hermano Didier y a Ofé, próxima hermana, por su amorosa compañía y fértil aliento en todos los momentos; a mis suegros, Héctor y Gloria, familia más que generosa, amorosa siempre y siempre comprensiva. Por su puesto, a Rosario, compañera, colega, amiga, esposa y presencia siempre viva de un camino por andar.

Este trabajo de tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de la casa nutricia y generosa que es la Universidad Nacional Autónoma de México que me otorgó una beca para estudios de posgrado durante el periodo 2009-1 a 2010-2 mediante la Coordinación de Estudios de Posgrado, además de múltiples apoyos para la participación en foros especializados donde se discutieron partes de este trabajo.

# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN  | 5   |
| 1 MIRADAS A LA SUPERFICIE. CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA DE LA PÁGINA EN LA POESÍA DE BRACHO Y ESQUINCA  | 14  |
| 1.1 Apuntes para una construcción teórica de la página  | 14  |
| 1.2 <i>El ser que va a morir</i> o la política de la escritura                                    | 29  |
| 1.3 <i>Ese espacio, ese jardín</i> : los espacios, la muerte, la memoria                          | 40  |
| 1.4 “Lindbergh”, <i>Uccello</i> ; el silencio en blanco, el tejido material de lo visible         | 49  |
| 2 LOS MODOS DE MIRAR. MIRADA Y SUJETO EN LA POESÍA DE BRACHO Y ESQUINCA                           | 63  |
| 2.1 La mirada y sus formas  | 63  |
| 2.2 “El hondo sol de tu mirada”. Mirada y sujeto en la poesía de Coral Bracho                     | 71  |
| 2.2.1 <i>La mirada violenta</i>   | 72  |
| 2.2.2 <i>La mirada en el mundo</i>  | 85  |
| 2.2.3 <i>La mirada táctil</i>   | 92  |
| 2.3 “El principio del mirar”. La mirada en la poesía de Jorge Esquinca                            | 95  |
| 2.3.1 <i>El trazo legible</i>   | 98  |
| 2.3.2 <i>Mirada e identidad</i> .   | 103 |
| 2.3.3 <i>La mirada óptica</i>   | 115 |
| 3 UNA CELEBRACIÓN DE LO VISIBLE. PRINCIPIOS INTERMEDIALES EN LA POESÍA DE BRACHO Y ESQUINCA       | 124 |
| 3.1 Ecfrasis e intermedialidad. Aproximación teórica a los sistemas semióticos complejos          | 124 |
| 3.2 Formas de la ecfrasis en la poesía de Jorge Esquinca  | 132 |
| 3.2.1 <i>La pintura como paisaje</i>  | 136 |
| 3.2.2 <i>El poema como prefiguración</i>  | 144 |
| 3.3 Construcción y lectura intermedial en <i>Uccello</i> de Jorge Esquinca                        | 161 |
| 3.4 Presencia y materialidad en <i>Tierra de Entraña Ardiente</i> de Coral Bracho e Irma Palacios | 173 |
| CONCLUSIONES  | 196 |
| BIBLIOGRAFÍA  | 201 |

## Introducción

Al hablar del método comparatista en literatura es usual que lo primero que venga a la mente sea la comparación entre épocas o tradiciones literarias mediante el estudio de dos o más escritores que representen a una u otra. También es común ver el término asociado a la comparación de la literatura con otras artes –a través de épocas o estilos–. Es poco usual que el término se encuentre asociado a la comparación entre escritores de la misma tradición literaria, a menos que la comparación parta de temas o tópicos semejantes, a fin de tener una perspectiva diacrónica. Los estudios que incluyen a dos o más escritores contemporáneos entre sí, y pertenecientes a la misma tradición literaria, suelen depender de elementos socioliterarios tales como la pertenencia a grupos literarios, la firma de manifiestos, etc, y pocas veces utilizan un método comparatista como base del análisis. En este sentido, esta tesis es una anomalía menor en el campo de los estudios comparados: los dos poetas que conforman el corpus de análisis de este trabajo pertenecen a la misma tradición literaria –ambos son mexicanos, escriben en español, publican en lugares similares e incluso han recibido los mismos reconocimientos literarios– y son relativamente contemporáneos –Coral Bracho nace en 1951; Jorge Esquinca en 1957–. En la mayoría de los casos en los que se les estudia en un corpus común es para situarlos como individuos pertenecientes a una generación de poetas mexicanos;<sup>1</sup> aunque, decir, verdad, en pocas ocasiones suelen aparecer en las mismas

---

1 En la crítica de tipo generacional, existe una disyuntiva, sobre todo nominal, entre sí los poetas nacidos entre 1940 y 1959 constituyen dos generaciones claramente diferenciables o si se agrupan en una generación artística con dos promociones, los nacidos en la década de los cuarenta y los nacidos en la década de los cincuenta. Algunos atisbos, unos más certeros que otros, a esta discusión pueden revisarse, sobre todo, en algunas antologías de cuño demográfico como *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México* de Cohen, *Poetas de una generación 1940-1949* de González de León, *Poetas de una generación 1950-1959* de Escalante, *El oro ensortijado* de Bojórquez, *et al* o en estudios panorámicos como “El horizonte” de Jiménez Aguirre o *El ocaso de los poetas intelectuales* de Flores. Esta última es quien, a mi parecer, ofrece la definición más certera de la generación a la que pertenecen Bracho y Esquinca (aunque éste no aparezca entre los poetas que estudia) y a la que llama “generación del desencanto” cuyo evento definitorio sería el

reuniones o antologías de poetas mexicanos. Esto puede deberse, además de la diferencia de edades, a que el reconocimiento de Coral Bracho fue más temprano que el de Esquinca quien, por ejemplo, obtuvo el premio de poesía Aguascalientes en 1990, mientras que aquella lo obtuvo en 1981; otra razón podría ser que, mientras que la primera poesía de Esquinca se construye dentro de parámetros más o menos normales de la tradición mexicana, la primera poesía de Bracho descuella por su inusitada dicción; otro motivo, el más fútil acaso, sea que Coral Bracho produjo su obra desde el centro cultural del país –a pesar de que residió una temporada en el extranjero– mientras que la poesía de Esquinca se produjo en Guadalajara, en ese entonces periferia culturalmente influyente pero no por ello menos periférica. A pesar de lo anterior, pocos pondrían en duda hoy día la calidad de su obra y, además, la influencia que han tenido en generaciones de poetas posteriores e, incluso, en autores coetáneos.

En algunos estudios se ha señalado la singular importancia que tiene la poesía producida por algunos de los poetas nacidos en la década de los cincuenta como un punto de renovación total en la tradición poética mexicana (véase, por ejemplo, A. Paredes, *Una Temporada de poesía, Haz de palabras*; E. Escalante, *Poetas de una generación*, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca”; A. Chouciño, *Radicalizar e interrogar los límites*) sin que esto signifique que tal renovación es homogénea; muy al contrario, una de las particularidades de la llamada “generación del desencanto” es la heterogeneidad de sus propuestas poéticas, lejos de escuelas, movimientos o manifiestos anteriores.

Se ha tratado de poner orden, en diversos ejercicios críticos, a la dispersión estilística en los poetas nacidos en los cincuenta mediante categorías que pretenden definir estéticas comunes a algunos de ellos, sin embargo un problema común de estas

---

movimiento estudiantil de 1968 y las reacciones posteriores; para Flores, los poetas que publican sus primeros textos entre finales de los ochenta y mediados de los setenta ofrecieron resistencia al colapso de una idea de nación mediante la escritura poética: “Su resistencia fue literaria: resistirse al lenguaje oficial mediante el lenguaje poético”. (M. Flores, *Ocaso de los poetas intelectuales*, 17)

clasificaciones es la dificultad de encontrar categorías lo suficientemente delimitadas, si las hubiera. Otro problema recurrente es que pocos poetas mantienen un registro o utilizan los mismos recursos durante toda su obra. Tanto Bracho como Esquinca son ejemplos notables de esto último. Los primeros libros de ella, los reunidos en el volumen *Huellas de luz* (1999), fueron escritos dentro de lo que Chouciño llama la radicalización de los límites del lenguaje, sus libros más recientes, en cambio, muestran una mesura en los procedimientos textuales empleados anteriormente, sin que esto signifique un abandono de ciertos recursos, como el encabalgamiento, que enfatizan la materialidad lingüística de la poesía. La obra de Esquinca ha recorrido lo que parece un camino en sentido contrario al de Bracho, sus primeros libros, reunidos por primera vez en *Paso de ciervo* y posteriormente en *Región. Poesía reunida*, aunque escritos con una dicción poética particular, revelan una cercanía con la poesía mexicana de cuño más tradicional, mientras que *Uccello*, su penúltimo libro, es uno de los poemas más arriesgados de la poesía reciente que explora no sólo la radicalización del lenguaje sino también las fisuras entre distintos medios de representación. Por supuesto, las caracterizaciones anteriores no son absolutas ni se definen a partir de elementos discretos, los cambios en la escritura de Bracho y Esquinca han sido progresivos o muchas veces tentativos.

Nada de lo anterior justifica en sí mismo la elección de corpus para un estudio comparatista. Ni Bracho ni Esquinca representan abiertamente poéticas o programas estéticos a partir de los cuales se les pueda comparar. En este sentido, la elección de ambos escritores responde a las afinidades literarias que mantengo con su obra. Si bien el gusto es el motor de la selección, esto no significa que este trabajo será un elogio de su obra, sino una aproximación a ésta a partir de lugares críticos comunes —es decir, estrategias retóricas semejantes— en los que lo visual ocupa un lugar preponderante.

Cuando esta tesis era apenas un proyecto, me propuse estudiar la obra de ambos poetas a partir de una perspectiva comparatista, si bien no tenía claro si debía proceder

con herramientas de la topística, la retórica o, incluso, la estilística. El problema de mis primeros intentos comparatistas es que situaban los textos alrededor de una herramienta interpretativa que inevitablemente dejaba de lado la riqueza de éstos. Al situar en el centro de mi argumentación una teoría o método crítico, corría el riesgo de supeditar la obra a la teoría como una mera comprobación de ésta. Por ello decidí abordar el corpus desde la perspectiva de las poéticas visuales, más una serie de problemas y lugares críticos que una teoría o un método, pues esta aproximación me permite no sólo una visión transversal de la obra de ambos —a la par que permite compararla entre sí— sino que además problematiza momentos de ésta que, si bien han sido apuntados algunas veces por la crítica, no han sido analizados sistemáticamente. En algunas reseñas que se citarán en los capítulos siguientes, por ejemplo, se ha mencionado la cualidad visual de la poesía de Esquinca o la presencia de la vista como un sentido privilegiado en la obra de Bracho; muchos de los estudios dedicados a la obra de ésta se centran en sus primeros libros de poesía, mientras que la obra de aquél ha sido analizada apenas en reseñas de libros particulares o en breves estudios alrededor de un libro.

El término *poéticas visuales* surgió a finales de los años ochenta para denominar a una serie de estudios interdisciplinarios en los que se analizaban las relaciones entre imágenes visuales y textos verbales a partir de los instrumentos de la semiótica (M. Bal, “Introduction”). Las poéticas visuales no son, en realidad, un método o una teoría, sino una forma de aproximarse desde la interdisciplina a fenómenos límite entre la representación visual y la verbal. Más que constituir un corpus de conceptos, por más que estos sean importantes en la definición de la disciplina, las poéticas visuales constituyen un corpus de problemas. Para Bal, las poéticas visuales son más modestas en su aproximación que las artes comparadas —cuya metodología, añado, suele tender a una ontología de las artes— pero con una profundidad interdisciplinaria mayor a los estudios *Word & Image*, así, las poéticas visuales podrían considerarse una parte de los estudios

más amplios de relaciones entre imagen y palabra (M. Bal, “Introduction”, 178). La base de esta separación reside, a decir de Bal, en la negación de las relaciones entre imagen y texto a partir de la oposición; en este sentido, la formulación de Bal anticipa lo que años después señalará Mitchell en “Más allá de la comparación” (*Teoría de la imagen*, 79-109) sobre la comparación, en contraste con la colaboración, la oposición, las fisuras, como una tara de los estudios entre palabra e imagen

En otro estudio, Bal sugiere que el punto de partida de las poéticas visuales “es la frontera innegable que separa las elocuciones visuales de las lingüísticas” (M. Bal, “Conceptos viajeros”, 65); esta distinción, señala, no debe ser el punto de llegada hacia el que se dirijan los análisis –lo que sería, en realidad, reafirmar las diferencias ontológicas entre las artes–. Prosigue Bal:

La cuestión no es si los textos literarios pueden tener una dimensión visual, sino cómo lo visual se escribe a sí mismo y de qué forma un escritor o escritora literaria puede utilizar lo visual en su proyecto artístico. Un análisis que invoque los conceptos semióticos no para definir, sino para superar definiciones constreñidoras, y que siga el entretrejo de los tres modos de producción de significado que jamás son “puros”, puede contribuir a que entendamos mejor una poética que a pesar de ser irreductiblemente lingüística no puede reducirse a una estructura lingüística (M. Bal, “Conceptos viajeros”, 65-66).<sup>2</sup>

La superación de la perspectiva lingüística en los estudios comparatistas es uno de los primeros pasos para aproximarse a lo que Claudio Guillén define como sistemas semióticos complejos (*Entre lo uno y lo diverso*, 131), es decir, aquellos sistemas de signos artísticos que se construyen con base en dos o más códigos semióticos. El enfoque de las poéticas visuales permite, en este sentido, problematizar y analizar las fronteras entre imagen y texto de acuerdo a su contexto de producción y recepción.

---

2 La autora se refiere a los conceptos de “focalización”, “subjektivación” y “mirada” como modos de producción de significado de los artefactos culturales, idea que desarrolla a lo largo del artículo citado (M. Bal, “Conceptos viajeros”) y el libro cuya introducción es este artículo (M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto: University of Toronto Press, 2002).

Como expliqué anteriormente, las poéticas visuales no constituyen un método sino una serie de problemas. Por esto, es posible recurrir a diferentes teorías o sistemas teóricos para entender las relaciones entre imagen y texto. Si bien el principal enfoque teórico que utilizaré a lo largo de esta tesis es la semiótica –que no es en realidad una teoría sino un grupo de teorías no necesariamente acordes–, también se verá que recorro a términos, conceptos y procedimientos de la fenomenología de la literatura y de los estudios visuales, como una rama de los estudios culturales. Por estas razones, los capítulos de esta tesis fueron elaborados alrededor de problemas comunes más que en torno a textos o épocas. Lo que ofrezco en los capítulos siguientes es una mirada transversal ala obra de Bracho y Esquinca; aunque por momentos pongo énfasis en la evolución de la poética de ambos, la mirada que arrojó sobre los textos no deja de estar mediada por una vista panorámica, o mejor, transversal, de la obra. Como señalé al principio, no es mi pretensión establecer puntos en común que puedan resultar forzados, ni delinear *Zeitgeist* o *Weltanschauung* alguno, sino estudiar estrategias textuales convergentes y divergentes entre la obra de ambos. En la primera parte de cada capítulo introduciré los enfoques teóricos que me sirvieron de base para pensar los los textos allí analizados, además definiré los conceptos que usaré en la descripción y estudio de cada problema, para, en la segunda parte del capítulo, presentar mis análisis de los textos de cada uno. No se trata de supeditar el análisis a una u otra teoría sino de reconstruir los procesos de investigación que me llevaron a problematizar y pensar los poemas desde una perspectiva particular.

El primer capítulo es una aproximación a la visualidad del verso como un elemento constitutivo de la poesía de Bracho y Esquinca. Dado que se trata de un elemento anómalo y cuyo estudio ha sido teorizado poco y en fechas recientes, en la introducción recorro a diversas teorías y conceptualizaciones de la forma como un elemento semiotizado de los poemas; la idea principal es que en cierta poesía contemporánea la

página, o el libro, es decir, el soporte es un elemento constitutivo de lo artístico. Si bien la base principal de mi aproximación será la semiología integracional desarrollada por Roy Harris, delimitaré los presupuestos del teórico inglés con elementos de la fenomenología de la literatura y la teoría de la recepción, especialmente la idea de la literatura como una formación multiestratificada de Ingarden y la lectura de espacios vacíos de Iser, así como con la idea de la escritura como lenguaje visible y como espacio problemático para la crítica que desarrollara W. J. T. Mitchell en su *Teoría de la imagen*. A pesar de que apenas lo menciono algunas veces, el capítulo entero está cruzado por las ideas de Ulises Carrión, vanguardista mexicano y teórico del arte contemporáneo que ha sido revalorado en últimas fechas, una de las mentes más lúcidas de la poesía contemporánea. Este primer capítulo parece más cargado hacia la obra de Bracho, esto se debe a que la semiotización de los espacios en blanco y la página es un elemento recurrente en sus primeros textos, como se mencionó, los más radicales de su obra, y en un libro posterior; en cambio, en la obra de Esquinca es posible observar este recurso en su escritura más reciente, especialmente, como se verá, en el libro *Uccello*.

El segundo capítulo es una aproximación acaso más tradicional dentro de la larga trayectoria de la literatura comparada. En él, con base en las herramientas de la tematología y la topística literaria, analizo el imaginario visual de los poemas de Bracho y Esquinca. La introducción teórica de este capítulo explorará no tanto la tematología como herramienta crítica sino algunos puntos sobresalientes del imaginario alrededor de la mirada como sentido a partir del cual se construye la identidad y la otredad. Haré una revisión, somera y brevísima, de los estudios de Martin Jay y su aportación a la crítica cultural de la visualidad, y de otros teóricos de lo visual como Ouellet y Jameson. Este capítulo será diacrónicamente el más completo pues el corpus utilizado abarca prácticamente todos los libros de ambos poetas, lo que nos da una pista sobre la pertinencia de ciertos tópicos en la tradición poética mexicana.

El tercer y último capítulo pretende ser el más rico en cuanto a problemas y posibilidades críticas; por ello el marco teórico es, además de una introducción al problema de la intermedialidad, un estado de la cuestión de la evolución de las poéticas visuales en la actualidad. Si bien quedan fuera algunas de las posturas críticas y otros tantos nombres que han definido los derroteros de los estudios intermediales, recorro una línea, bien conocida por otra parte, que va de los estudios sobre imagen y texto a la concepción de éstos como una forma de la intertextualidad, al concepto de intermedialidad y, por último, a los estudios intermediales y transmediales. Esta evolución de lo que Claudio Guillén llama los sistemas semióticos complejos se verá reflejada en la división interna del capítulo. La segunda parte del capítulo es un análisis de algunos poemas efrásticos de Esquinca a partir de dos ejes: la función retórica de la efrasis al interior del poema y la relación de la verbalización con la imagen pretextual. La tercera parte del capítulo es una segunda mirada a *Uccello* de Jorge Esquinca, ahora como texto intermedial, es decir, una verbalización metarreflexiva de la serie *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello. La tercera parte del capítulo es el análisis del libro *Tierra de entraña ardiente* de Coral Bracho e Irma Palacios desde una perspectiva intermedial con énfasis en la materialidad del libro como soporte semiotizado y la lectura de un sistema semiótico complejo al poner en juego la performatividad que el lector activa mediante la lectura de los textos y las imágenes que se refieren mutuamente.

Uno de los inconvenientes en agrupar los análisis en problemas y no en textos o periodos estéticos es que, como podrá verse en mis acercamientos a *Uccello* y *Tierra de entraña ardiente*, la complejidad de textos de esa naturaleza, intermedial, rebasará los cajones de la teoría individual. Al tratarse, sin embargo, de una tesis con un enfoque comparatista, resulta interesante la complementariedad de dos capítulos alrededor de un corpus común.

Finalmente, el objetivo principal de esta tesis es aportar una lectura de la obra de dos poetas sumamente importantes en la tradición mexicana contemporánea desde una perspectiva lo suficientemente amplia para dar cuenta no solo de la complejidad inherente a su obra poética sino también de las posibilidades críticas del comparatismo de cuño interdisciplinario.

## Miradas a la superficie. Construcción semiótica de la página en la poesía de Bracho y Esquinca

El espacio es la música de la poesía no cantada.  
Ulises Carrión

### 1.1. APUNTES PARA UNA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DE LA PÁGINA

En la introducción de su texto *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir* (2005), el estudioso de origen alemán Hans Ulrich Gumbrecht asegura, al hacer una revisión de la metodología de la crítica literaria, que durante los siglos XIX y XX se consolidó una forma de leer en la que se creía que la función principal del lector, particularmente el lector profesional, era identificar o construir el significado de las obras literarias; Gumbrecht se refiere a la preeminencia de la interpretación hermenéutica de las obras literarias sobre la contemplación, el disfrute u otro tipo de acercamiento a éstas; la primacía de las ideas y los conceptos por encima de la materialidad y lo sentidos. Si la crítica se ocupaba de la materialidad lo hacía en busca de elementos que correspondieran a lo que el sentido comunicaba; así lo hizo, por ejemplo, la escuela estilística en Alemania y los países hispanohablantes o la escuela del *Close reading* anglosajón, especialmente el llamado *New Criticism*.

Es un lugar común de esta crítica, cuando se ocupa de la materialidad poética, pensar que la característica definitoria de lo poético es el sonido como parte de su estructura, a tal grado que no pocas veces se considera natural la asociación entre poesía y sonido.<sup>3</sup> Esta asociación si bien puede parecer certera en líneas generales, pues

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, la caracterización material de lo poético en C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, entre otros ejemplos. A esta caracterización reaccionará, como veremos, la propuesta de Ulises Carrión.

seguramente la poesía primera derivó de los cantos rituales de los primeros hombres, en la particularidad de la literatura escrita se convierte en una generalización errada.

Pensemos en los caligramas de Apollinaire y Tablada, en *Un Coup de Dés* de Mallarmé, en la poesía visual del Concretismo brasileño, en los *technopaegnia* de Ausonio o en los *carmina figurata* de la antigüedad grecolatina para identificar el elemento visual como otra posibilidad estructural dentro de la poesía. En estos casos, la materialidad de la poesía no es exclusivamente lingüística –en el sentido de habla sonora– sino también gráfica, y, en algunos casos, mimética.

La asociación natural entre poesía y sonido, aunque acertada en buena parte de sus aseveraciones, también es consecuencia del fonocentrismo de la cultura occidental que asume la primacía de lo sonoro y de la representación en las relaciones entre escritura y habla; como escribe irónicamente Carrión en su renovación del arte de hacer libros:

La poesía es canto, repiten los poetas, pero no la cantan. La escriben.  
La poesía es para decirse en voz alta. Pero no la dicen en voz alta. La escriben.  
El hecho es que la poesía, tal como se da 'naturalmente' en nuestra realidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha.

(U. Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, 34)

Si bien basta con los ejemplos mencionados para notar que los lugares críticos de la relación poesía-sonido son tan antiguos como la escritura misma, podemos leer algunas afirmaciones críticas sobre la escritura en Derrida. Para este filósofo, la época del signo es necesariamente teológica (J. Derrida, *De la gramatología*, 20), lo que produce que la interpretación sea el modo privilegiado de producción de sentido. La escritura, asegura Derrida, es destructora por naturaleza (*De la gramatología*, 25),<sup>4</sup> su radicalización sólo puede llevar a quien la ejerza hacia la difuminación de los límites y las distinciones

---

4 Resulta necesario señalar que para el filósofo francés la escritura, a pesar de su posibilidad liberadora del sentido, no es menos violenta que el logos fonocéntrico que la precedió. “Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto. Esta violencia necesaria responde a una violencia que no fue menos necesaria [la violencia de la escritura]”. (J. Derrida, *De la gramatología*, 25)

ontológicas, como lo realizara Mallarmé con la ruptura de la temporalidad lineal en la lectura, y después Pound mediante la exploración de la forma como motor de la creación poética, a partir del modelo de la escritura china (*De la gramatología*, 124). A partir de estos autores el arte exploró las fracturas existentes entre escritura y oralidad como una posibilidad de la labor poética con lo que apostó por la constitución de la escritura como un medio de comunicación en sí mismo no necesariamente como la representación de la lengua oral.

Lo anterior no significa que antes de los autores mencionados no existiera una tradición de artistas e impresores que hayan puesto en juego la visualidad de la escritura como elemento constitutivo; tampoco significa que el discurso literario del siglo xx sea exclusivamente visual.<sup>5</sup> En la poesía del siglo pasado no faltan los ejemplos de poetas o narradores para los que la escritura no funciona como medio de representación del habla o como notación para la representación del poema, sino como medio expresivo con características propias que pueden ser explotadas en la construcción del texto; desde los casos más radicales como Oquendo de Amat, Ulises Carrión o el grupo de Noigandres – para no mencionar de nuevo a Mallarmé o Apollinaire– hasta los poetas más “tradicionales”, la página del libro de poesía se ha convertido en un elemento artístico que debe ser analizado por la crítica que pretenda desentrañar los procesos de significación del fenómeno estético en su conjunto. Para hacerlo, el crítico debe primero construir teóricamente su objeto de estudio, es decir, observar el contexto de producción y recepción de los textos así como las particularidades estéticas y textuales de los textos que pretenda describir para así adecuar, o construir, los enfoques teóricos que sean pertinentes para evaluar la construcción de significado que éste requiera. En mi caso, en

---

5 Como señala atinadamente Harris, una buena parte de las vanguardias y la teoría literaria son de raigambre conservadoramente fonocéntrica como respuesta a la legitimación de la escritura como una zona problemática y autónoma: “The historical irony is that this was happening at the very time when Saussure was mounting his structuralist defence of the old phonoptic view of writing. Structuralism here emerges as the reactionary wing of modernism, committed to a rearguard action that was already doomed to failure”. (R. Harris, *Rethinking Writing*, 224)

tanto que el objeto de estudio son algunos poemas de Coral Bracho y Jorge Esquinca, me limitaré a apuntar algunos presupuestos teóricos que sirvan para entender la página como algo más que un soporte insignificante de los poemas.

El primer enfoque teórico que describiré, y que me servirá de base para agregar otras propuestas, será la semiología integracional de la escritura desarrollada por Harris en los libros *Signos de escritura* (1996) y *Rethinking Writing* (2000). Una de las ventajas de este modelo es que, como se verá más adelante, pone el acento en la materialidad de la escritura y en su autonomía comunicativa. Esto permite analizar la poesía impresa más allá de la desautomatización como eje de la creación poética, poniendo énfasis en la comunicación como función de aquélla.

La semiología integracional explora los usos del espacio gráfico en la página de acuerdo con el contexto de producción de ésta. Un elemento sólo adquiere posibilidad de ser signo cuando está en función de otros elementos a su alrededor. Un elemento aislado no será capaz de comunicar nada si no se encuentra en un entorno comunicativo, de otra manera, cualquier elemento puede ser constituido como signo siempre y cuando el entorno en el que se encuentra le permita esta función.<sup>6</sup> Para Harris, la escritura debe constituirse como un lugar teórico distinto del lenguaje ya que posee características y definiciones propias.

El modelo de la semiología integracional considera la producción y significación de los signos solamente en el momento y contexto de su uso y recepción. Es decir, no considera los signos escritos como metasignos escritos de signos de habla – *representaciones*– que a su vez son actualizaciones de las ideas o de la gramática. Para el integracionista el signo no tiene una estructura teóricamente determinada, sino que sólo

---

6 Harris ejemplifica esto a partir de una situación cotidiana. Pensemos que conducimos el auto hacia la casa de algún amigo, éste nos ha indicado que en cierto punto veremos un árbol derribado que nos indicará el lugar donde debemos dar la vuelta. Este árbol, en la situación particular en la que nos encontramos, no en otra, será un signo que atenderemos e interpretaremos de la misma manera que lo hacemos con los signos viales tradicionales. En nuestro contexto comunicativo y de acción, el árbol derribado es un signo para dar vuelta, en otro contexto, es sólo un árbol derribado.

se constituye como tal en el momento de la situación comunicativa, ninguno de los elementos del signo se constituye como invariante, pues su existencia como tal depende del contexto comunicativo (R. Harris, *Rethinking Writing*, 69). La semiología integracional no piensa en la comunicación desde un enfoque telemental, es decir, que lleva los pensamientos de A a B, sino que toma en cuenta los factores aparentemente externos del proceso comunicativo, como los llamados biomecánicos, los macrosociales y los circunstanciales (R. Harris, *Signos de escritura*, 35-40).

A partir del integracionismo, Harris describe las características de la escritura desde las cuales iniciaré la exploración. Cabe aclarar que la caracterización del semiólogo británico no es un modelo analítico que se puede trasladar de un texto a otro, sino la caracterización de un medio comunicativo que nos permitirá entenderlo desde su especificidad y la particularidad de los textos.

Para Harris la escritura no es un medio esencialmente visual, sino espacial. Esto se demuestra, asegura, en que los ciegos pueden leer gracias a sistemas espaciales de escritura (R. Harris, *Signos de escritura*, 93-94). La creencia de que la escritura es más visual se debe al prestigio simbólico que tiene el circuito cultural de lo impreso frente a otras formas de comunicación escrita. Los libros no son la única forma de escritura que existe, ni siquiera son la primera o la más viable. Es necesario entender que la especificidad de la escritura depende de la conjunción de seis elementos: superficie, espacio gráfico, dirección, proceso de lectura y puntuación. Por las características de mi corpus, sólo describiré los elementos que se hallen en los poemas de Bracho y Esquinca.

Para que la escritura pueda constituirse como tal requiere de una superficie a partir de la cual existe el punto de contacto entre el lector y el texto. La superficie no precisa ser física –página o pared–, sino que puede existir como espacio virtual a partir del cual el lector procese las formas de la escritura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Sin embargo, cabe aclarar que la pantalla de la computadora, por ejemplo, no es la superficie de la escritura, sino el soporte físico de ésta, la superficie es el espacio dentro del cual se desarrolla la escritura, en el caso de los dispositivos electrónicos, esta puede llegar a ser infinita. Para Harris,

La segunda característica de la escritura es el espacio gráfico en el que ésta se desenvuelve (R. Harris, *Signos de escritura*, 174); la tercera característica de la escritura es la dirección. La cuarta característica de la escritura es el proceso de lectura que cada texto impone. No todos los textos se leen de la misma manera, pues la forma de lectura depende de las condiciones materiales de la superficie así como del tipo de interpretación o aproximación que tenga el lector. Se puede leer el mismo texto de maneras distintas, buscando información distinta. No es lo mismo leer para preparar un examen, que para corregir pruebas ortotipográficas. La lectura implica el reconocimiento de unidades y de modelos de organización de éstas. Antes de interpretar la escritura debemos procesarla, a tal grado que la lectura en voz alta puede realizarse sin que medie una comprensión total de lo que se lee (R. Harris, *Signos de escritura*, 95).

La quinta y última característica de la escritura, la más importante para esta tesis, es la puntuación. Para Harris la presencia de la puntuación en un texto dependerá de la función que tenga en el proceso de lectura; si la puntuación depende de quien escribe el texto, su función será la organización de él; si está dirigida a quien lee, funcionará como parte del procesamiento de las unidades de lectura (R. Harris, *Signos de escritura*, 232-235). La subversión de los signos de puntuación, ya sea por la ausencia de ellos o por su uso irregular o meramente gráfico, se relaciona con la organización del texto, pues es parte de la construcción artística de éste. Siendo así, su función con respecto al lector no será el procesamiento de unidades, sino de recursos estilísticos y, posteriormente, efectos estéticos, como se verá más adelante.

---

el texto puede relacionarse al ; menos de tres maneras con la superficie en la que se inscribe: 1) cuando el texto determina la elección de la superficie, como es el caso del graffiti<sup>2</sup>) cuando el texto presupone ciertas propiedades físicas de la superficie, por ejemplo, las cintas métricas o el libro-acordeón *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat; y 3) cuando el texto es un comentario sobre la superficie que ocupa, por ejemplo, anuncios publicitarios que funcionan como metasignos o algunos de los *bookwork* de Carrión que son metalibros. Aunque la categorías de Harris son pertinentes y parecen cubrir el amplio espectro de la escritura, dudo que sean las únicas relaciones entre texto y superficie. La comprobación de esto, claro, queda fuera de toda materia pertinente para este trabajo.

Además de la caracterización de la escritura, la obra de Ingarden puede ser una herramienta útil para describir los fenómenos estéticos que me ocupan, empero, será necesario que mientras presento los elementos fundamentales de la estratificación de la obra de arte literaria matice las afirmaciones del fenomenólogo para situarlas en el contexto de las obras que abordaré.

Para Ingarden el objeto de arte literario se estructura como una formación multi-estratificada en la que cada estrato posee una configuración artística así como una relación con el resto de ellos que dota de coherencia estructural a la obra (R. Ingarden, *Comprehensión*, §4). Los estratos son: 1) sonidos y formaciones fonéticas, 2) unidades significantes,<sup>8</sup> 3) aspectos esquematizados y 4) objetividades proyectadas.<sup>9</sup>

A pesar de que el primer encuentro de un lector con el libro se da por medio de la vista, lo visual no podría considerarse, según Ingarden, como el fundamento material de lo literario, sino que serían los sonidos de la lengua; aunque la lectura se hiciera en silencio, el lector no presta atención a las características de las letras impresas en la página sino al contenido que ellas expresan (R. Ingarden, *Comprehensión*, §7):<sup>10</sup>

---

8 Según Ingarden: “Entre los estratos existe uno que es distinto, a saber, el estrato de unidades significantes (o unidades de sentido), que provee el armazón estructural de toda la obra. Su esencia misma presupone todos los otros estratos y los determina de tal manera que tienen su base óptica en éste y dependen de él por sus cualidades particulares. Como elementos de la obra literaria son, entonces, inseparables de este estrato central. (Esto no quiere decir, sin embargo, que el estrato de unidades de sentido juegue un papel central en la percepción estética de la obra de arte literaria)”. (R. Ingarden, *La obra de arte literaria*, §8)

9 Resulta prácticamente imposible resumir cada uno de los estratos de la obra literaria en unas cuantas palabras. Para los fines de mi argumentación no es necesario caracterizar de manera precisa cada uno de ellos, sin embargo sí será necesario tenerlos presentes como partes elementales e ineludibles de la obra de arte literaria en tanto que la elaboración artística y la comprensión estética requiere necesariamente de la relación entre los estratos: “El establecimiento de la estructura polifónica estratificada de la obra literaria parece ser cosa insignificante. Pero [...] en ella descansa la estructura básica y esencial de la obra literaria. [...] nunca se ha notado que lo que está involucrado es un conjunto de estratos heterogéneos mutuamente condicionados y unidos por múltiples conexiones [...]” (R. Ingarden, *La obra de arte literaria*, §8)

10 Dice Ingarden: “Desde el principio de la lectura nos encontramos frente a un libro, un volumen en el mundo real que consiste en la colección de hojas cubiertas con signos escritos o impresos. Así, lo primero que experimentamos es la percepción visual de los signos. Sin embargo, tan pronto como “vemos” los signos visuales y no dibujos, hacemos algo más que, y diferente de, una mera percepción visual. En la percepción que se lleva a cabo en la lectura, no atendemos a los factores

La importancia del estrato fónico radica en que forma parte de la constitución óptica de la obra de arte literaria, en él descansa la obra entera y de él parte la posibilidad de que la obra de arte literaria sea concretizada. Este estrato es condición *sine qua non* para la existencia de la obra de arte literaria: “El sentido encuentra en su cáscara externa su ‘expresión’, su portador externo. Sin el sonido verbal (con el sentido amplio del factor ‘cualidad gestáltica’) no podría ni siquiera existir. (S. Ruiz Otero, 29).

De acuerdo con el teórico polaco, la aprehensión estética de la obra depende del encuentro del lector con ésta en todos los estratos de su formación, las operaciones con las que el lector se enfrenta a la obra son simultáneas. No se trata de una secuencia de aproximaciones sino de un todo que el lector construye significativamente (R. Ingarden, *Comprehensión*, §13a). Pensado así, en ciertas obras literarias el fundamento material de la obra se hallaría no sólo en el sustrato de los rasgos fonéticos sino también, y de manera altamente efectiva, en la formación visual.<sup>11</sup> Esto no significa que niegue la validez de las afirmaciones de Ingarden sobre el fundamento óptico de la literatura situado en lo fonético, sino que la complejidad de la literatura generada a partir de las vanguardias ha

---

peculiares e individuales sino a los factores típicos: a la forma física en general de las letras determinada por las reglas del lenguaje escrito o, en el caso de una lectura 'fluida', a la forma de los signos verbales. Los rasgos individuales, por supuesto, no desaparecen por completo de la conciencia del lector: la aprehensión de la forma 'típica' de los signos verbales no es, por ende, una percepción de la 'especie'". (R. Ingarden, *La comprensión*, §7). La posición de Ingarden respecto a los signos escritos me recuerda la división de Nelson Goodman de los lenguajes en discretos y continuos; la diferencia principal es que para Goodman la lectura discreta o continua de ciertos lenguajes es una elaboración social, mientras que Ingarden parece tener, por momentos, una visión esencialista de la escritura como representación. El fonocentrismo de Ingarden es evidente: “La aprehensión auditiva de la forma fonética de las palabras está tan íntimamente relacionada con la aprehensión visual de la forma escrita que los correlatos intencionales de estas experiencias también parecen estar en una relación íntima especial. Las formas visuales y fonéticas parecen ser como dos aspectos del mismo ‘cuerpo verbal’”. La posición conservadora de Ingarden se explica por su distanciamiento respecto de las vanguardias históricas y su preferencia por la literatura decimonónica, cuya relación con el soporte aún no era significativa, como sucede durante el siglo xx.

11 Al hablar de la relación que en ciertos textos existe entre la formación visual y las objetividades representadas me refiero a la iconicidad de algunos poemas en los que el poema adquiere la forma de aquello de lo que se habla, como en ciertos caligramas. Quien conozca la tradición de la poesía visual sabrá que esta condición no es obligatoria ni siempre deseable, pues muchas veces la diferencia entre *forma* y *significado* es parte de la elaboración artística y, por consiguiente, origen del extrañamiento subsecuente.

provocado que los elementos de la página que sirve de soporte ocupen el lugar de, o al lado de, lo fonético como fundamento óptico de lo literario. El uso de la página puede ser visual, espacial, gráfico, etc.

Wolfgang Iser, discípulo de Ingarden, desarrolla una fenomenología del acto de lectura con base en la descripción de Ingarden de la obra de arte literaria como una construcción multiestratificada. Si extendemos el análisis de Iser hacia la constitución de la página, se podrá observar que ésta puede también funcionar como fundamento, estableciendo relaciones similares con el resto de los estratos a las que sostiene el estrato fonético.<sup>12</sup>

El primer acercamiento a la obra literaria siempre es de carácter perceptivo, esto es, el lector entra en contacto con la obra por medio de los sentidos para después establecer con ella una relación de comprensión. Sin embargo, el carácter perceptivo de la interacción depende de la configuración de la obra y de las convenciones de lectura del lector. Si un lector acostumbrado a leer textos en prosa o poemas de tipo tradicional se enfrenta con poesía experimental reciente, es poco probable que tenga una comprensión estética del poema; no porque las objetividades representadas sean ajenas a su horizonte sino porque cualquier interpretación que le dé a la obra estará incompleta pues sólo construirá un significado estético de la obra con base en algunos de los estratos configurados artísticamente. Recordemos que es el lector quien debe activar “el concierto de los correlatos preestructurados en la secuencia de la frase” (W. Iser, *Acto de leer* 180).

---

12 Para Iser el acercamiento a la obra literaria no es de tipo perceptivo, como en las artes visuales. La diferencia fundamental es la temporalidad de la interacción pues mientras que las artes “perceptivas” –llamémosles así, de manera arbitraria, a las artes visuales– son aprehendidas como un todo por la mirada, la obra de arte literaria requiere del flujo de la interacción para poder ser comprendida (W. Iser, *Acto de leer*, 177), es decir, el libro se agota en su transcurso “así como en la antigüedad se desenrollaba el rollo de la escritura” (W. Iser, *Acto de leer*, 336). Véase también una idea similar sobre la lectura como una meta en J. Laude, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, 100-101, citado en el capítulo 3

Para Iser (*Acto de leer*, 178-180), las objetividades representadas en el texto son una selección de la realidad que constituyen el repertorio de la obra, por eso es que el espacio de la página puede ser sometido a transformaciones y decisiones que lo activarán semiótica y artísticamente para constituir un repertorio de usos de la página, ya sea por medio de la disposición alterada de las formas gráficas, o bien por medio de la activación de espacios en blanco, en oposición a los espacios ocupados por la impresión.

La descripción de las estrategias usadas para activar artísticamente el estrato visual son múltiples y dependen, en realidad, de cada caso particular. Así, sería hartamente complejo establecer un paradigma cerrado de posibilidades visuales. Puedo apuntar, sin embargo, algunas estrategias que son recurrentes en cierta poesía contemporánea cercana a Coral Bracho y Jorge Esquinca.

Una de las estrategias principales de la constitución artística del espacio corresponde a lo que Iser denomina “entorpecimiento” de la percepción (W. *Acto de leer*, 287), esto es, la modificación de los patrones normales de construcción de lo visual en la poesía que provocan una desautomatización respecto del horizonte de lectura con que el lector se aproxima al texto. Esto se logra, por ejemplo, intercalando familias tipográficas distintas o haciendo un uso distinto de la orientación espacial de la impresión, como lo hicieron los integrantes del grupo Dadá, o como sucede en *Un coup de dés*, de Mallarmé, o en los poemas visuales de Octavio Paz. De la misma manera funciona con la extensión “no justificada” de los espacios en blanco como lo hace Esquinca en su poema “Lindbergh”; o con el cambio en la coloración de la página tradicional como, por ejemplo, lo hecho por Arturo Carrera en su libro *Escrito con un nictógrafo*, en donde la caja de impresión es un fondo negro con los versos en blanco. Otra de las formas de alteración de los patrones tradicionales de transmisión libresco es la utilización de páginas apaisadas, con la consecuente extensión de los versos por la página, como el caso del libro *Widescreen* de Víctor Cabrera, una serie de poemas sobre

películas de Jim Jarmusch en los que la semiotización de los espacios en blanco se combina con un diseño apaisado –simulando una pantalla de cine– y marcas negras sobre algunos versos.

Para Iser el entorpecimiento de la percepción se automatiza rápidamente, lo que genera que los textos basados en él sean leídos como obsoletos prontamente (W. Iser, *Acto de leer*, 287). La disposición de la página, cuando ya hemos sobrepasado el momento de la desautomatización, juega un papel de comunicación con el lector por medio de la implicación con el texto. Schapp (cit. en W. Iser, *Acto de leer*, 212) considera que la implicación genera presencia, es decir, trae ciertos elementos del mundo al frente de la conciencia del lector. La disposición de la página como generadora de presencia<sup>13</sup> –en la interacción texto-lector-representación– funciona del mismo modo que otro tipo de interacciones materiales que apelan a la producción de pasiones. Si bien no existe un contacto cara a cara con lo representado en el texto, sí existe un contacto entre dos elementos del mundo, entre lo visto y visible. La página, o mejor, la *puesta en página* del texto genera reacciones en el lector, ya sea por medio del extrañamiento meramente perceptivo, ya sea por medio de la dislocación de los correlatos entre el estrato visual y los otros. El término de *puesta en página* es de Nina Catach, quien explica que “[*La mise en page est une*] ensemble de techniques visuelles d’organisation et de présentation de l’objet livre, qui vont du blanc des mots aux blancs des pages, en passant par tous procédés intérieurs et extérieurs au texte, permettant son arrangement et sa mise en valeur” (cit. en B. A. Rodríguez, “El cuerpo del texto”, 311-312).

---

13 Entiendo *presencia* no precisamente en el sentido heideggeriano del estar-presente del Ser, o no exclusivamente; sino a partir de la idea de Ruyer sobre las informaciones de presencia: “Raymond Ruyer ha introducido la expresión ‘informaciones de presencia’ para referirse a un tipo de informaciones que no pueden reducirse a la transmisión de señales; la ‘presencia’ proporciona una información por su mero ‘estar presente’ como ocurre, por ejemplo, en la obra de arte; parte considerable, si no la parte fundamental, de la ‘información’ que proporciona la obra de arte está constituida por su presencia y la aprehensión de la presencia al que la contempla” (J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. *Presencia*; véase también R. Ruyer, “Les informations de présence”).

Estas dislocaciones entre estratos generan espacios vacíos en la lectura (W. Iser, *Acto de leer*, 247; “La estructura apelativa”) que a su vez provocan el doble movimiento de la lectura (citado en W. Iser, “La estructura apelativa”, 143): hacia el mundo de las cosas que significan y hacia los modelos mentales que nos permiten relacionar el texto con lo conocido.

En una obra literaria en la que la disposición gráfica o la desautomatización de los signos gráficos provoque que el lector construya una figura interpretativa de mayor complejidad, los espacios vacíos no sólo harían referencia a las objetividades, sino también trayendo a su conciencia la materialidad de lo que soporta el texto. La tipografía y los espacios en blanco –la página– se construirían como un símbolo cuya carga significativa posibilita la comprensión del lector (cit. en W. Iser, *Acto de leer*, 298, n. 22).

Es importante redondear las aproximaciones que he resumido hasta ahora si bien me servirán como precisiones a los métodos ya descritos. En primer lugar, propongo seguir lo señalado por Karin Littau para quien la forma *afecta* al mensaje, no *es* el mensaje. Para Littau la forma son los elementos aparentemente externos de la obra (K. Littau, *Teorías de la lectura*, 53), lo que yo entiendo, a partir de la clasificación de Harris, como superficie, espacio y dirección.

En un sentido parecido a la teorización de Harris podemos entender la teoría de Mitchell sobre el *lenguaje visible*. Para el teórico norteamericano la escritura es en sí misma una región problemática de la constitución literaria, es el cruce de actividades aparentemente opuestas como hablar y oír, pintar e imprimir: “Escribir hace que el lenguaje sea visible (en un sentido literal) [...] no sólo se trata de un complemento del habla, sino de un ‘arte hermana’ de la palabra hablada, un arte tanto del lenguaje tanto como de la visión” (W.J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 104).<sup>14</sup> A partir de la

---

14 El método de trabajo de Mitchell resulta interesante porque parte de lo que originalmente fue una metáfora para describir las relaciones entre literatura y pintura, pero lleva esta metaforización hacia el extremo radical de lo literal, construyendo la escritura poética como un lugar teórico en el

constitución del *lenguaje visible* como punto de fuga para el estudio de la literatura,<sup>15</sup> Mitchell posibilita el cruce entre presencia y ausencia, entre presentación y representación: “Si la escritura es el medio de la ausencia y el artificio, la imagen es el medio de la presencia y la naturaleza, que a veces nos confunde con ilusiones, a veces con recuerdos potentes y con inmediatez sensorial. La escritura está atrapada entre dos otredades, la voz y la visión, el sujeto que habla y el sujeto que ve” (W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 105). Mitchell llega a la conclusión que la escritura puede ser un medio que se dirija directamente a la percepción del lector y que, por ende, afecte la recepción de la obra, no se trata, como ya lo he sostenido antes, de un suplemento intemporal del habla.<sup>16</sup> Asimismo, el término *lenguaje visible* problematiza la escritura poética como el encuentro entre dos otredades y, por lo tanto, la crisis en el modo de representación que este encuentro implica.

De manera similar, Bobillot plantea, desde el análisis de lo que denomina la ilusión mimética en Mallarmé y Cummings, la idea de un significante gráfico que provoca indeterminación y simultaneidad en el proceso de lectura de los poemas; una estética de lo aleatorio que pone en el centro la palabra puramente considerada, esto es, un poema que ha sido elaborado exclusivamente para la lectura. (J. P. Bobillot, “Du visuel au littéral”, 96-97). El significante gráfico es para Bobillot, en consonancia con lo ya dicho y a pesar de la dicotomía de origen, un lugar propicio para el trabajo específica y altamente poético pues en él se explora el significante en sus constituyentes elementales,

---

que se unen la ciencia de la imagen –la iconología– y la ciencia literaria. No es su propósito crear una ciencia de la escritura –como sí lo es para Gelb, Derrida o Harris– sino describir ciertas relaciones ajenas a las teorizaciones estructuralistas (véase W. J. T. Mitchell, “El lenguaje visible”).

15 Considero que el término *lenguaje visible* es más apropiado para mi estudio que el de mera *escritura*. Si bien ambos parecen nombrar el mismo espacio problemático, el término de Mitchell se refiere a la escritura literaria, que al final es mi objeto de análisis.

16 Paradójicamente, por momentos parece que al contraponer la vista con el oído, Mitchell siguiera pensando en la escritura como una imagen del habla; si bien sostiene que no se trata de un suplemento desechable o de una fallida representación de tipo platónico, piensa aún que la escritura problematiza necesariamente el habla y la visión, como si de manera determinada se leyera los textos en voz alta.

en su materialidad gráfica (J. P. Bobillot, “Du visuel au littéral”, 101). Jacinto Lageira, por su parte, radicaliza la idea de una poesía de cuño significativa al afirmar que “la finalité du langage poétique –a través une mise en page et une mise en scène de ses éléments– est alors de se présenter comme la langue réfléchissant sur les limites de son statut de matériau, et cela à travers elle-même” (“Le poème du langage”, 322-324).

Por último, es importante retomar la aportación teórica de Ulises Carrión respecto a los libros como soporte significativo en ciertas obras literarias; en su concepto de *book work*, u *obra-libro*, Carrión radicaliza las posibilidades de construcción de los soportes a partir de la concepción de éstos como una unidad significativa de carácter temporal y espacial. Algunas de las ideas de Carrión acerca de los elementos del *bookwork* pueden ser llevadas al terreno de los libros con una escritura no lineal. Por principio, entendamos que un libro es ante todo una secuencia de páginas; es decir, la página es la unidad mínima de comprensión de éste, el libro no es un texto en un soporte material prescindible, sino que dicho soporte –y lo que se haga con el espacio dentro de él– son parte constitutiva de la labor artística. No es un texto abstracto puesto sobre la página, es una página material a partir de la cual se construye sentido (U. Carrión, “Bookworks revisited”, §18). Para construir teóricamente la escritura poética de Coral Bracho y Jorge Esquinca es necesario partir de unidades mínimas reconocibles en las que la escritura poética encuentre un sentido visuo-espacial más allá del verso tradicional –cuya medición es, bien se sabe, fonético-silábica–. Es cierto que, salvo ejemplos escasos, la página no funciona como elemento límite de muchos de los poemas, que se presentan a lo largo de dos o más páginas incluso, pero también es cierto que el espacio gráfico y la dirección sólo adquieren sentido en contraste con una superficie que los acoja. En los libros tradicionales, la página o la sucesión de páginas son la superficie por medio de las que se percibe un poema, a partir de las cuales el escritor construye el efecto visual de su poema. No será lo mismo leer un poema tradicional que exista en una parte de la página,

que un poema en prosa que se extiende hacia los límites de la caja, o que un poema que explore las posibilidades espacio-visuales de ésta.

Los elementos descritos anteriormente son puntos de partida hacia el análisis de la escritura poética en general. Para la caracterización o interpretación de la poesía de Bracho y Esquinca es necesario situar la obra de ambos en su contexto de producción. La obra de Coral Bracho y Jorge Esquinca ha sido producida durante los últimos cuarenta años; la apuesta estética de cada uno responde a un contexto histórico determinado, así como a distintas tradiciones poéticas de las que abrevan. Eso no significa que se encuentran en contextos culturales distintos ni, mucho menos, que representen exploraciones poéticas antagónicas. En este sentido, la obra de ambos poetas difícilmente podría explicarse sin la influencia de las vanguardias históricas europeas y americanas a través de la mediación cultural de Octavio Paz, durante la segunda mitad del siglo xx. Más que la influencia directa de la poesía visual y concreta, o de los *bookwork* de Ulises Carrión, la poesía de Bracho y Esquinca —en la constitución del estrato espacio-visual— es heredera de las exploraciones de Mallarmé en *Un Coup de Dés*; también de las “deformaciones” del espacio producidas por la tecnificación de la escritura, eficazmente descritas por Charles Olson y los poetas del *Black Mountain College*.<sup>17</sup> Sin embargo, ambos poetas han seguido caminos distintos en su exploración de la página como elemento artístico: mientras que la poesía de Bracho es más experimental en sus inicios y se irá decantando hacia un uso más aparentemente tradicional del espacio gráfico, la poesía de Esquinca comienza con usos conservadores de éste por medio de los poemas en prosa, aunque hallará en su poesía más reciente un uso altamente particular del estrato espacio-visual de la poesía. A continuación analizaré el

---

17 “A esta creación del nuevo espacio poemático [el despliegue del espacio como una cartografía mental] es a lo que se refería Olson cuando escribió su alabanza sobre la máquina de escribir y su poder para auxiliar al poeta a convertir el campo del poema en una partitura de la respiración, las pausas, velocidad y las neosecuencias del verso proyectivo. Para Olson, sin la *máquina* de escribir no se hubiera podido llegar a un espacio poético *orgánico*” (H. Yépez, *Luna creciente*, 28, n. 9; las cursivas son del autor).

uso de la página en tres momentos de la poesía de Bracho y Esquinca en los que considero que es posible destacar la presencia de un lenguaje visible, además de la constitución de la página como un espacio privilegiado para la configuración del poema.

## 1.2. *EL SER QUE VA A MORIR* O LA POLÍTICA DE LA ESCRITURA

Una de las particularidades de la obra poética de Coral Bracho es que no es sencillo ni deseable encasillarla en modelos paradigmáticos de ninguna clase. Si bien algunas revisiones críticas han hallado afinidades entre la escritura de Bracho y la de otros poetas contemporáneos, éstas han sido de carácter más bien general, pues no problematizan los alcances estéticos particulares de cada uno de los poemas ni establecen líneas estéticas consistentes entre los distintos momentos de la obra de Bracho y sus contemporáneos. Igualmente, son escasos los acercamientos críticos a los libros posteriores a *Tierra de entraña ardiente* (1993); en la mayoría de los casos se trata de reseñas que señalan parcamente, aunque con atinada intuición, ciertos momentos críticos de la poesía de Bracho.

Los primeros libros de Coral Bracho pueden leerse desde la tradición de la poesía del lenguaje,<sup>18</sup> su escritura parece proponer una estética del deseo desde la enunciación simultánea de distintas voces, así como de la apropiación de contextos extra poéticos que

---

18 En términos generales, la poesía del lenguaje se caracteriza por su rechazo de la unidad del significado, el rechazo a la constitución del *yo* como centro de la enunciación poética, el desplazamiento o aplazamiento de los significados de los textos, la experimentación material de lo literario, y, en resumen, la constitución del lenguaje como el tema central de lo poético; de acuerdo con algunos estudiosos, se puede situar la evolución de esta tradición poética desde la obra de T.S. Eliot y Ezra Pound hacia los poetas agrupados en la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* (1978-1981), pasando por el neobarroco hispanoamericano y lo que Escalante ha llamado la “vanguardia blanca” (“De la vanguardia militante a la vanguardia blanca”). Si bien las definiciones no son unívocas, se pueden encontrar puntos comunes en los estudios de Mallén (*Poesía del lenguaje; Antología crítica de la poesía del lenguaje*), Chouciño (“Poesía del lenguaje en México” y *Radicalizar e interrogar los límites*) para el caso hispanoamericano y en general los ensayos de Charles Bernstein y Marjorie Perloff para el caso anglosajón.

abren las posibilidades interpretativas del poema. Además de la poesía del lenguaje, hay una matriz visual en su poesía, no sólo como tópico sino en la construcción de los versos. La estructura versal de Bracho halla su definición rítmica en la repetición y la extrañeza. Por ejemplo, en el poema titulado “Agua de bordes lúbricos”:

su vientre sobre el testuz, volcado sol de bronce envolviendo  
–agua blenda, brotante. Agua de medusas, agua táctil  
fundiéndose  
en lo añil untuoso, en su panal reverberante. Agua amianto, ulva  
El bagre en lo mullido  
–libando; en el humor nutricio, entre su néctar delicado; el áureo  
embalse, el limbo, lo transluce. Agua leve, aura adentro el ámbar  
–el luminar ungido, esbelto; el tigre en su pleamar  
bajo la sombra vidriada. Agua linde, agua anguila lamiendo su perfil,  
su transmigrar nocturno  
–Entre las sedas matriciales; entre la salvia. –Agua  
entre merluzar. Agua grávida (–El calmo goce  
tibio, su irisable) –Agua  
sus bordes

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 76-77)

La repetición es la forma del poema, en las estructuras sintácticas *artículo (definido/indefinido) + sustantivo* a lo largo de los versos y en la repetición de los signos de puntuación como elementos visuales (no sonoros) del poema. Esto provoca una conexión significativa entre los sustantivos usados, semejante a la forma paralelística del versículo y la extrañeza causada por las imágenes yuxtapuestas que forman una especie de metro semántico, en algunos casos por medio del exceso de sentido causado por el desplazamiento del sustantivo *agua* mediante las adjetivaciones. En el fragmento citado el poema avanza hacia la multiplicidad de las cosas que se mencionan, el polisíndeton de las imágenes y las aliteraciones dobles, sonoras y visuales en los signos de puntuación, se extienden por medio de los sonidos entre una semántica del eco y lo fluido. El estrato de las representaciones se encuentra enraizado en los estratos materiales del poema, tanto el

estrato fónico como el espacio-visual. Si leemos el poema en voz alta podemos advertir que las aliteraciones que se escuchan son el puerto de entrada de lo que se dice, la repetición de fonemas líquidos y guturales marca la cadencia con la que enunciamos lo que parece no tener fin en el poema, los fonemas y los signos de puntuación se repiten como lo hacen también las construcciones simbólicas. Al abordar el poema exclusivamente desde nuestra mirada en el poema, podemos notar que los elementos de puntuación son también un correlato de los otros estratos: la estética del eco tiene en la forma del poema una representación certera de lo que enuncia. Los guiones y paréntesis que abundan en él van multiplicando los espacios de enunciación como lo hacen también los sonidos y los conceptos; el uso de los paréntesis y los guiones no corresponde con su eficacia tradicional son signos desplazados que, junto con el encabalgamiento semántico muestran la forma del poema como un elemento significativo.

La escritura de Bracho es una escritura que se desarrolla a partir de la exploración material del poema, las imágenes que se suceden a lo largo de él se anclan en la sucesión de fonemas y elementos gráficos que, a su vez, potencian las representaciones.<sup>19</sup> Es un lenguaje visible en y desde el cuerpo de quien enuncia y del soporte que permite esta enunciación. La dislocación de la sintaxis y de los signos ortográficos es también la dislocación de los sujetos que enuncian. La *actio* del lenguaje se halla en la forma escrita del poema y en su sonoridad, el poema explora la complejidad tradicional de la poesía en los efectos sonoros del ritmo y la repetición de fonemas, y además explora la complejidad visuo-espacial mediante la significación de los elementos visuales. No se trata, por supuesto, de un poema visual que se desprenda de la sonoridad de las palabras, sino que también utiliza este recurso, junto con la visualidad inherente a la escritura, para generar vacíos significativos y efectos doblemente eficaces.

---

19 Sobre la materialidad del lenguaje, escribe Solares: “It is the materiality and intense sensorial quality of the imagery that makes the poetry of Coral Bracho comprehensible. These texts are Neo-baroque in their contradictions and also offer metonymic associations and connections in figurative border crossings. As the reader explores and senses all possibilities, these textual spaces remain both self-referential and open”. (M. Solares, “Reading Coral Bracho”, 68)

El deseo que subyace como subtexto en la poesía de Bracho (M. Nicholson, “Poesía como hiedra y rizoma”, 269) es el fruto de la multiplicación de los signos en la escritura. El deseo como productor de tensión, la tensión visual como antesala de la tensión en que se coloca al lector ante la simultaneidad de los sentidos y los objetos representados.<sup>20</sup> En algunos poemas la utilización del espacio gráfico se corresponde con una puesta en crisis de la enunciación. Por ejemplo, en el poema “En verdad te digo que has de resucitar un día de entre los muertos”, Bracho construye visualmente su poema:

bendito seas  
han dicho, bendito para alcanzar el reino de los cielos,  
    ¿perdone, qué tan lejos de aquí?  
        ¿de aquí?  
olvidaron mi espejo,  
    ¿su espejo?  
        ¿ha olvidado su espejo?  
Desnudo sobre la piedra gris,  
con las manos ungidas  
    Y los ojos,  
hurgaste,  
desentrañando gestos y plegarias  
hasta obligar la carne a su fermento,

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 21)

Podría parecer que los blancos sirven para diferenciar entre una voz y otra, sin embargo, al leer cuidadosamente el fragmento caemos en la cuenta de que ambas se encuentran mezcladas en diálogo a través de la distribución del verso. La forma no está subordinada a la enunciación como sucede en algunos otros poetas –quienes marcan el cambio de voces o tiempos a través de cursivas, blancos, etc.–, sino que participa de la significación del poema al posibilitar espacios de lectura distintos. Las rupturas en el nivel sintáctico,

---

20 Dice Lageira: “La forme du vers, de la ligne ou de la phrase comme tracé minimal se prêtait plus aisément à des découpages, des regroupements, des décalages, une déstructuration métrique où se trouvé résolue la tension visuelle entre les sens et la forme”. (“Le poème du langage”, 318)

determinadas por el anacoluto,<sup>21</sup> tienen una representación gráfica en los espacios vacíos; la significación de estos vacíos parte del juego con los elementos de la escritura, en particular, el espacio gráfico de la página que marca el límite de la escritura; ambos vacíos coexisten dentro del poema como elementos significantes, representaciones imposibles de la enunciación dislocada.

Este uso de la espacialidad impide leer el texto desde la linealidad temporal para dar cauce a la espacio-temporalidad de la escritura, la simultaneidad. El texto realiza cruces entre las voces, dispone los versos desde la multiplicidad de las distintas enunciaciones. Ninguna voz le otorga derecho de habla a la siguiente, se presentan todas, hacen presente el espacio en el poema al hacerlo parte de la construcción poética. Son construcciones metapoéticas porque arrojan luz sobre su propia materialidad. La muestran al desautomatizarla y también al desestabilizarla. Es poesía neobarroca en el sentido que Calabrese le da al término: el exceso de sentido y también por la ausencia de la forma fija (O. Calabrese, *La era neobarroca*, 106-125). Los poemas de Coral Bracho son criaturas informes en su visualidad, se llenan de paréntesis y quiebres que muestran la hendidura del sujeto que enuncia.

Hay en los poemas de *El ser que va a morir* (1982) una doble presentación del vacío. Tanto los blancos cuanto las rupturas de tipo sintáctico-semántico —el anacoluto entre otros— forman hiatos<sup>22</sup> que no necesariamente se corresponden entre ellos; esto no significa que no tengan una función hermenéutica, sino que el lector puede leer desde los distintos estratos de la obra. Por un lado, los hiatos sintáctico-semánticos muestran la saludable inestabilidad de un sujeto enunciante que deviene en sujetos; por otro lado, los

---

21 El anacoluto es la interrupción, deliberada o no, del discurso para introducir otros discursos o derivaciones de éste, véase Burton, *Silva Rethoricae*, s.v. *Anacoluthon*.

22 Entiendo el *hiato* como una ruptura de la continuidad de la lectura producida por algún quiebre en la estructura de la obra, de acuerdo con la teoría de la recepción de Iser en “El proceso de lectura”, no de acuerdo con la preceptiva poética tradicional.

hiatos visuo-espaciales extienden la forma del poema hacia sus límites, los límites de la página en relación con el espacio gráfico/textual dentro de ella.

Como si hablara de la poesía de Bracho, explica Foucault: “Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (M. Foucault, *El pensamiento del afuera*, 16). El poema se nutre de las hiancias que se forman en lo visual, lo sonoro y lo simbólico y las combina a manera de retícula para construir, con la mirada del lector, una perspectiva visual del poema. Esta hiancia –entendida como la abertura o grieta que existe entre los modos de representación o enunciación– no existe en el poema de Bracho solamente en el estrato de las objetividades representadas, sino que se desarrolla desde la distribución visual de los versos, es decir la superficie, hacia la profundidad de los objetos representados. El poema de Bracho es hiancia en tanto que no existe la continuidad en ninguno de los niveles de análisis; los huecos, literales y metafóricos, se distribuyen a lo largo del poema, en la organización visual, en la sintaxis; en la relación entre ellas:

han dicho, bendito para alcanzar el reino de los cielos,  
¿perdone, qué tan lejos de aquí?  
¿de aquí?  
olvidaron mi espejo,  
¿su espejo?  
¿ha olvidado su espejo?

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 21)

El sujeto central desaparece para construir una multiplicidad que se ve en el poema, en su puesta en página como construcción significativa. La promiscuidad significativa del poema se mantiene asida al cuerpo de la puesta en página, la *actio* de la escritura, su unidad significativa no es el verso o el enunciado gramatical, sino la página en la que se encuentra el poema.

En los poemas de Bracho existen referencias al mundo sexual y sensual del cuerpo femenino como han señalado ya algunos estudiosos (B. Huaman, *Más que cuerpo, más que poesía*, 125; R. C. Imboden, “Desde el cuerpo: la poesía neobarroca de Coral Bracho”), sin embargo, creo que la poesía de Bracho no se construye necesariamente desde el cuerpo femenino sino desde un cuerpo textual, donde la forma de los versos, la distribución de los vacíos, enl juego con la página como superficie significativa y la *dispositio* de las imágenes y las figuras retóricas son una posibilidad de construcción de sentido.

El verso largo e incontenido –incontinente– de Bracho puede entenderse como un ofrecerse de la lengua por la generosidad mostrada en las tiradas de versos que se van desprendiendo del sujeto centralizado del logos. El uso de esquemas paratácticos, de anacolutos y paréntesis muestra en lo visual la apertura de la generosidad semiótica en una figuración no mimética a la que llamo hiato doble. Así también en el contenido se ofrece el sujeto a la exploración del Otro, que es un *tú*; el Otro se ofrece también ante la suavidad exploratoria y lasciva del sujeto enunciativo:

Es la ebriedad sedosa de su velamen encendido  
como un tamiz a la guanábana entreabierto; como un vitral  
a su blancura deleitable y sutil.

Su complacencia cariciosa en verter, en ofrecerse. El peso tibio del durazno  
(C. Bracho, *Huellas de luz*, 46)

De acuerdo con Forrest Gander, traductor al inglés de la obra de Bracho, sus poemas se “leen como si estuvieran vertidos sobre la página. Son fluidos, sus imágenes evocan un entorno onírico y sensual de una lógica disipada” (cit. en E. Mallén, *Antología crítica*, 241). Los versos vertidos sobre la página entran en juego con el fluir de las objetividades mediante los límites de la página y el espacio gráfico. No se trata sólo de poesía rizomática, como la ha visto la mayoría de la crítica;<sup>23</sup> la poesía de Bracho se articula

---

23 Para la mayoría de la crítica la poesía de Bracho es rizomática en el sentido que tiene el término *rizoma* en la filosofía de Deleuze y Guattari, es decir, como una elaboración no lineal de la escritura cuyo subtexto es el deseo como productor de sentido, así lo entienden, por ejemplo, M.

desde una subversión del lenguaje en los hiatos semánticos propiciados por los anacolutos pero también en la desintegración del *lenguaje visible* que se produce en la superficie de la página.

Por ejemplo, en el siguiente poema titulado “Percepción temporal”, el poema explora la profundidad de la mirada —el poema avanza describiendo lo que mira alguien— y la conjuga con una puesta en página que “toca” los límites de la superficie; la mirada del lector y la mirada del poema se ponen en juego en lo que Bal denomina la focalización, la visibilización del movimiento del ver vertida en el lenguaje (Bal, “Conceptos viajeros”, 52):

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

[...]

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

Sus aspas: el contorno foliar estático que envuelve con sopor habitual la forma de sus seres,

aquí descansan,  
y flotan, y se abstienen;  
sólo a veces

detectan,  
entre sueños,

(C. Bracho, *Huellas de luz* 26)

La diseminación del lenguaje científico comienza en el poema citado en las extrañas definiciones de los elementos y prosigue hacia la disolución material de las palabras en la página. La enunciación se va quebrando como lo hacen los versos sobre la página,

---

Nicholson, “Poesía como hiedra y rizoma”; R. Haladyna, *La contextualización de la poesía postmoderna mexicana*; A. Estill, “(Micro)scoping the Body”; A. Huizar, *Beyond the Page*; M. Solares, “Reading Coral Bracho”, entre otros.

tienden al mismo tiempo hacia la economía visual y la concentración metafórica, lo que fue ciencia devino en explosión de sentidos en la página.

Del mismo modo hará en “Sobre las mesas: el destello”, en donde la autora coloca una llamada al pie dentro del título. Lo que podría aparecer como un rasgo explicativo y que visualmente se asocia a la diagramación de la página científica, se articula poéticamente, como parte de un todo retórico, para ampliar el sentido del poema. Dice la nota: “Esto es un corte de rizoma visto al microscopio; la perdiz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos” (C. Bracho, *Huellas de luz* 80).

La luz que pasa por el microscopio, las células de papa, la perdiz y su morfología sexual así como la anatomía y libido de los caballos se recontextualizan dentro del poema para explorar las relaciones entre mundo y lenguaje:

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

Abre sus belfos

limpios:

El jugo moja y perfuma su atelaje; en su piel  
de escozores ambiguos, ávido ciñe el grácil,  
respingante; lúbrico abisma el néctar  
simultáneo; estupor; estupor anchuroso

(C. Bracho, *Huellas de luz* 82)

De nuevo el poema se articula en dos ejes de la visión: la mirada y la focalización; la primera es arrojada por el lector hacia el poema extendido sobre la superficie de la página; la segunda es el movimiento del ojo del enunciatario a través del microscopio, los paréntesis finales del poema “Sobre las mesas: el destello” son una representación de este movimiento:

empalmadas ((entre las grietas,  
las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran –Su  
voz separándolo, abriéndolo, eligiendo– ciñen y cohabitan en  
los fillos espejeantes)) huecas; su costra opaca ((entre los gritos, las ceñejas, los  
resquicios. Estar))

(C. Bracho, *Huellas de luz* 84)

La diversificación no es sólo semántica, pues al igual que en otros ejemplos, ésta se muestra en la apertura sintáctica de los versos, que muchas veces no se concluyen, a manera de anacoluto gráfico y dislocación de la forma. El poema ofrece su abundancia significativa para que sea recibida por el lector en la lectura visual y sonora del texto.

En una reseña, Medina Portillo (2008) señala con respecto de los poemas de Bracho que “Coral Bracho escribe y habla con los cinco sentidos. (D. Medina Portillo, “El poema como interrogación”, 52). El uso de los cinco sentidos, es decir, la concepción del cuerpo entero como órgano de la percepción, en la poesía de Bracho adquiere otra dimensión cuando se explica desde la materialidad del poema pues es en ella donde los sentidos se vuelcan en un dispositivo material que posee un espacio significativo impronunciable. Al hacerlo ata al texto a su especificidad material como escritura.<sup>24</sup>

Frente a la poesía de Bracho en *El ser que va a morir* (1982), el lector se encuentra en un desarrollo discursivo que fomenta las diversificaciones del entramado sujeto-objeto sin que ninguno de los dos halle preeminencia sobre el otro. Tal como la autora recuerda en uno de los pocos ensayos sobre poesía que ha publicado: “la poesía reintegra, así, lo que el lenguaje racional separa o deja fuera. Y lo hace encontrando los vínculos que nos permiten reconocer como necesaria esa integración” (C. Bracho, “El lenguaje”, 94).

---

24 Una estrategia semejante es la que realizó en su momento Derrida cuando sustituyó una letra en la *differéce* para transformarla en *differánce*; el diferimiento existía en la escritura, no en el sonido. (J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, 40).

La sensualidad de la poesía de Bracho, presente en todos los estratos de su obra, desde los estratos fónico y visual, hasta el estrato de las objetividades representadas se vierte sobre la página para formar una construcción visual que se dirige no sólo a la percepción del lector, sino también al significado del texto. Un significado que no es hermenéuticamente unívoco, que explora y juega con los saberes del lector, que es ideológicamente propositivo. Sobre los sentidos en el poema, Bracho escribió: “de su organización a la vez plástica y musical [del lenguaje] en un espacio que no sólo lo enmarca sino que contribuye también a la generación de sentidos y despliegues cinéticos [...] surge el poema” (C. Bracho, “El lenguaje”, 94).

La poesía de Bracho, al desarrollarse como lenguaje visible devuelve al sujeto su ramificación social, lo vuelve múltiples voces. Dice Bracho: “Si la poesía tiene una función social, no es sin duda la de imponer maneras de ver, de pensar o de comunicar, sino la de abrir canales a la sensibilidad y a la comunicación, posibilidades a la articulación del pensamiento, matices a la expresión y perspectivas para replantearnos nuestro estar en el mundo” (“El lenguaje” 94); si el mundo es múltiple en su devenir, también lo es el lenguaje humano, mapa del mundo, cuyas ramificaciones, al ser expuestas, no sólo lo reelaboran, sino que lo ramifican aún más..

La poesía de Bracho dota al mundo de presencias distintas por medio del lenguaje. En ella se efectúan las posibilidades estilísticas de la poesía distribuidas en la forma, en el espacio y en la materia de los textos, de los libros; las figuras retóricas inundan su poesía y la *dispositio* les otorga un orden, no crea el mundo, lo sustituye a manera de sinécdoque.

En los poemas de *El ser que va a morir* asistimos a la reconstrucción del cuerpo desde su matriz lingüística, poética y visual. Ya Judith Butler se preguntaba “¿Cómo replantear el cuerpo sin considerarlo un medio o instrumento pasivo que espera la capacidad vivificadora de una voluntad claramente inmaterial?” (J. Butler, “Sujetos de

sexo/ género/ deseo”, 48). Una posible respuesta es lo que se ensaya en los poemas de Bracho donde el cuerpo es construido doblemente. Primero como cuerpo textual –que se nos entrega visual y fonéticamente desde su materialidad– del que no puede desprenderse la enunciación poética; segundo, como enunciación de un mundo donde la sensualidad de los objetos es explorada a partir del desplazamiento semántico del discurso.

Los poemas de Bracho son dispositivos de enunciación en los que la complejidad del mundo se muestra desde el deseo. Su poesía, en *El ser que va a morir*, es política pero no es panfletaria. El *ethos* político y poético de Bracho no se escribe como denuncia, sino que construye discursos que al articularse proponen otras posibilidades de enunciar el mundo; destruye los sistemas de representación por medio del cambio en los discursos sociales. Aunque muchas veces paradójica, la propuesta poética de Bracho no responde a un feminismo de la acción política, sino a un socavamiento artístico de las estructuras discursivas. La suya es una poesía política desde la posibilidad, desde el nacimiento y la apertura, es una poesía que explora la política como multiplicidad material, enunciativa y sensual.

### 1.3. *ESE ESPACIO, ESE JARDÍN: LOS ESPACIOS, LA MUERTE, LA MEMORIA*

Miraba nada, o miraba justo en el centro de la nada.  
Jorge Esquinca

En 2008, Coral Bracho publicó un libro central de su producción poética, *Ese espacio, ese jardín*. El libro, un poema en realidad, marca una diferencia con respecto a las poéticas difíciles de los primeros volúmenes pero mantiene los hallazgos formales y la riqueza en imágenes; con respecto a la visualidad de la forma, el poema está construido con la página como un horizonte de significado, es decir, los blancos de la página y la

distribución de los versos serán un elemento significante en relación con las imágenes y los temas del libro.

En sendas reseñas sobre el libro *Ese espacio, ese jardín*, ganador del premio Xavier Villaurrutia en el 2003, Josué Ramírez y Jorge Fernández Granados apuntan la importancia de la muerte como tópico en la escritura de este libro. Para el primero: “la conjunción de lo oscuro y lo claro coinciden en un mismo punto, dejando ver las preocupaciones centrales de su autora: si la vida se asume como una conciencia de la muerte, la muerte se asume como una práctica de la vida” (Ramírez). En consonancia, escribe el segundo:

el tema de este libro no es tanto la muerte como la transfiguración de la plenitud en el espacio del tiempo. La muerte aquí vendría a actuar sólo como el mecanismo oculto de esas intrincadas transfiguraciones de la vida, como una secreta presencia – sonriente– que posee la certidumbre de nuestro destino. (J. Fernández Granados, “El yacimiento”, 76)

La presencia omnimoda de la muerte a lo largo del poema no hace de éste un texto fúnebre; como se ve en las críticas, el poema de Bracho es en sí mismo una celebración de la vitalidad que reside en los límites de la vida misma. Los lindes de la vida, y de la muerte, no se establecen necesariamente por la presencia de lo corruptible como tópico del poema –como sucede, por ejemplo, en los poemas tradicionales sobre la fugacidad de la belleza y la vida–, sino por la exploración de la memoria como una habitación en la que el pasado, habitado a su vez por las distintas voces enunciativas, se presentifica.

En el poema de Bracho, la memoria singular, el aristotélico lugar de la memoria, se transfigura en espacio de la enunciación lírica y de los lectores. En la poesía de Bracho no cabe la univocidad ni la estabilidad, la suya es una poética de la superposición y la dialogicidad en la página como superficie significante. En ella, la memoria articulada se hace también espacio en el que conviven y se interfieren las distintas voces del poema. A semejanza de lo que sucede en *El ser que va a morir*, en algunos momentos de *Ese*

*espacio, ese jardín*, la enunciación se construye con base en la confusión de personas y personajes, en la mixtura de voces que se vuelcan sobre la página como un uso de la tipografía como vehículo del sentido, en este caso, las cursivas como un marca de cambio de enunciatario:

(Es la yegua que vuelve a los abrevaderos.

Suavemente  
patea la piedra).

—Su apacible fulgor.

Son las praderas que confluyen. Su inmensidad. *Tu sombra  
tenue entre la higuera. Ante el fino brocal. —Son extensiones  
que se enlazan.*

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 48-49)

En su libro *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau plantea la distinción entre lugares y espacios a partir de las realizaciones discursivas de los sujetos que se desarrollan en ellos. Mientras que el lugar es una extensión geográfica delimitada por elementos físicos o sociales, el espacio es la apropiación intersubjetiva de dicho lugar, la vivificación de la geometría por la ocupación antropológica. El lugar es una dimensión impuesta por las contingencias naturales o por voluntad de las disposiciones de poder; el espacio, en cambio, es la enunciación del lugar que lo vuelve habitación. El lugar es la imposición; el espacio, la liberación.<sup>25</sup>

En *Ese espacio, ese jardín*, la memoria es un lugar que puede ser transitado por distintos sujetos, fantasmas que son invocados por el *yo* lírico, que lo recorren para llenarlo de vida, para llevarlo hasta los límites del paroxismo verbal. En el poema de

---

<sup>25</sup> Dice De Certeau: Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. (M. De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129)

Bracho, la muerte es también un lugar que se transita. Un espacio al que accedemos por la mediación del *yo* lírico y la memoria:

La muerte  
es el lugar que se tiende en este objeto compacto  
y delicado.  
Una clara postura que articula el bufón;  
la inclinación de su cuadrícula.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín* 10-11)

En el libro conviven dos espacios que se cruzan continuamente. El primero es, como he dicho, la enunciación poética como habitación de la memoria. El segundo, el espacio gráfico de la página en el que la enunciación toma forma y cuerpo. Si tomamos la expresión de De Certeau de manera literal, radicalizando la metáfora teórica,<sup>26</sup> haciéndola volver su origen comunicativo, la página en blanco o la página tradicionalmente usada es el lugar desde el que se enuncian las reglas propias de la autoridad; la página poética, cuyo uso del espacio gráfico y de la superficie convive con la enunciación desde ésta, es en cambio el espacio de la subversión visual. La página es la calle y el poema el *flâneur* que se la apropia.

El poema de Bracho recurre a usos comunicativos particulares del espacio gráfico. Si en la sección anterior el uso de la disposición gráfica se mostraba como correlato de la experiencia política general del texto, en *Ese espacio, ese jardín* el uso del espacio gráfico no es necesariamente una fundamentación física de lo dicho, sino también un elemento estructural del poema. Al articular el espacio gráfico junto con la palabra, ambos se hacen espacios de la memoria, ambos son elementos de la misma enunciación. No soporte o fundamento, sino estrato constitutivo del poema.

Según Jacinto Lageira, el lenguaje en ciertos poemas contemporáneos se articula según una función visual más que semántica, “Les problèmes qui se posent alors aux

---

<sup>26</sup> Esta estrategia teórica la he tomado de la constitución del *lenguaje visible* como lugar teórico que realiza Mitchell en su estudio sobre la obra de Blake (W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 113). Véase a este respecto la nota 19.

poètes ne sont pas de l'ordre du langage articulé selon la fonction sémantique, mais de celui qui est articulé selon une fonction visuelle”. (J. Lageira, “Le poème du langage”, 318); en el libro de Bracho, la articulación-disposición del espacio funciona visualmente, pero también como elemento sintáctico del poema; es decir, es uno de los puntos de organización de éste sin que se privilegie sólo el significado en uno de los estratos o los componentes de la escritura visual. El espacio gráfico se convierte también en un componente más de la métrica del poema a modo de contrapunto desestabilizador de los sonidos y los significados:

Tiende los brazos, los perfiles,  
sobre un silencio de eternidad,  
la fijeza de sus rastros  
y el germen,  
su densidad de seda, de agua,  
de figuras sintiendo en la oscuridad su confín  
luminoso, su delirio brotante de signos vivos,  
su estupor animal:  
rasgos, designios, enhebrando sus formas;  
hurgando, con pulcritud, su hilo de luz, sus enlaces,  
sus lentos modos para existir.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 14)

En el fragmento citado se muestran distintas posibilidades de enunciación lírica por medio de la continuidad y la creación de espacios vacíos en los distintos estratos de la obra. En el estrato fónico nos hallamos en la continuidad de las aliteraciones; el siseo recorre el poema y lo dota de unidad sonora mediante la diseminación de los sonidos. En el estrato visual, es notoria la constitución de la página como espacio habitado por el poema y sus posibilidades de sentido; el vacío que antecede al verso “y el germen” genera una equivalencia semántica entre éste y el verso “sus rastros”. Aunque ambas frases son partes de la misma oración, el lector puede observarlas no sólo a través de la copulación sintáctico-semántica sino también a través de la equivalencia visual en la que se presentan. El encabalgamiento es sonoro y gráfico, lo que provoca una pausa en el

proceso de lectura y una potenciación del efecto estético. Otra de las estrategias artísticas del fragmento citado es la extensión del espacio de la escritura en la página. Después de los dos puntos que siguen a “estupor animal”, es decir, lo que definiría ese estupor de las figuras, se presentan los versos en una apertura sobre la página y en una dislocación visible de la continuidad sintáctica. Se genera, así, una tensión entre el estrato visuo-espacial y el estrato fónico del poema. La disrupción de las palabras impresas sobre la página se mantiene anclada a la enunciación poética no sólo gracias a lo dicho en el poema, y al siseo que lo recorre y lo dota de unidad sonora.

El lector que se enfrenta con *Ese espacio, ese jardín* puede optar por una lectura que privilegie la relación entre lo visual y lo semántico o bien decidirse por una que lo haga por la relación entre lo sonoro y lo semántico. La alternancia de ambas lecturas posibilita la completud estética del poema, su aprehensión como un espacio dislocado entre la realidad y la ensoñación. Un efecto similar se logra en el siguiente fragmento:

Una línea se adentra  
con su rojo averbal  
en los contornos del paisaje.  
Los ocre abren;  
la interrogan.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 19)

Los espacios que separan visualmente los versos pueden ser aprehendidos como silencios dentro de la enunciación; la *línea*, junto con su característica definitoria (el “rojo averbal”), se adentra no sólo en el nivel de las representaciones sino que también lo hace en el estrato visuo-espacial de la página. El fragmento se constituye como el paisaje de fondo en el que se inscriben las palabras y la línea del horizonte; los ocre del paisaje que

abren la *línea* hacen lo mismo con la disposición de los versos que al mostrarse abiertos espacializan literalmente el paisaje referido.

La constitución física del espacio de la página sirve en otras ocasiones para marcar la unidad del poema dentro del marco de la superficie en la que se inscribe. A pesar de que el fragmento que citaré convive en la misma página con los primeros versos del que le sigue en el libro, el uso particular del espacio gráfico de la página nos permite observar, en un primer atisbo superficial, la unidad del poema:

Es la muerte que hiende en los traspacios

un arco nuevo:

una afilada

lentitud. Tiende sus níveos

brazos como una reina y luego aspira

y se apresura:

usa estela de pieles blancas

la dibuja y la sesga:

nuevos pasillos,

nuevas puertas.

Nuevas sendas que se abren,

que se alejan.

*Tu voz;*

*el hondo sol de tu mirada, su calidez*

*(Ese espacio, ese jardín, 45)*

En la lectura de este poema podemos notar otros elementos antes mencionados. En la primera parte del poema, la muerte personificada se apodera del lugar con la violencia de la herida, la “afilada/ lentitud” es tal que parece cortar los versos y separarlos en la disposición de la página; la muerte empoderada espacializa el lugar y lo dispone de nuevo, abre “nuevas sendas” por las que transita el lector. En la segunda parte del poema, brevísima, se marca un cambio de voces con la tipografía cursiva. El *yo* que interpela a un personaje ausente es distinto a la voz que omnipresente describía la

apropiación del lugar por la muerte, este segundo *yo* enuncia con sencillez los atributos del fantasma a quien llama. El *tú* espectral, ausente aunque presentificado por el poema, se constituye por la conjunción de los sentidos de quien oye su voz, ve su mirada y siente su calidez. El enunciante se muestra entonces como un cuerpo completo pero ausente cuyas huellas son los sentidos que advierten la presencia del fantasma.

El poema es una exploración de los límites de la vida y una búsqueda, una recuperación de la figura del padre muerto. Así como en el poema anterior, en el siguiente fragmento la presencia del padre se manifiesta en los sentidos del enunciante, el padre es un fantasma que se entaña en la corporalidad del recuerdo:

¡Un instante,

un instante tan sólo del calor de su cuerpo,  
su entrañable extensión.

Sólo un instante  
de sus ojos, sus manos!

Acallante y tenaz es el vacío,

—Nada, nadie  
que en él despierte.

*(Ese espacio, ese jardín, 38)*

Aquí los espacios en blanco producen la idea de una respiración entrecortada, ansiosa del yo que recuerda y añora al padre. Al mismo tiempo, muestran en la disposición de la página la nada a la que condujo el recuerdo ansioso. La dislocación visual de los versos parece corresponderse con la dislocación de la esperanza de quien busca sin hallar. El vacío se apodera de la página y de la memoria que nada entrega, sino el tiempo perdido.

Si la muerte hace del lugar espacio por medio de la presencia del fantasma, lo que queda después de ella, lo que media entre la memoria recobrada, aunque al mismo tiempo anhelada, es la palabra del poema; la palabra como textura, vertida como sobre el

espacio gráfico de la página en su enunciación visuo-espacial, y la palabra como aliento que se escucha en su enunciación verbal; la reunión de ambos en la enunciación visuo-vocal. Como explica Lageira, el cuerpo moviente se transforma en lugar y también en pensamiento, en fundamento físico y sentido:

Depuis les précurseurs des avant-gardes, le corps lisant, le corps parlant, le corps mouvant est devenu le *topos* autant que le *logos*: la spatialisation du poème a quitté la page, la toile, le mur, pour venir se placer dans le corps de celui qui dit le poème. Le matériau langagier, l'image, la concrétude du mot *s'incarnent* alors devant notre vue autant que dans notre oreille; la compréhension acoustique est interdépendante du corps qui bouge, de déplace, gesticule. (J. Lageira, "Le poème du langage", 322)

Tal como sucede en el siguiente fragmento, la muerte toma posesión del lugar con su irrupción violenta:

¿Y cómo, desde ahí,  
desde ese filo, ese grito  
retenido, desde esa abrupta  
orfandad, se extiende un reino?

Un brillo suave entre los crisantemos. Una palabra,  
una textura

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 39)

La conclusión del poema, aunque inacabada pues no parece en realidad cerrar nada de lo que se ha abierto en el trayecto del libro, es la reunión de los puntos medulares del libro; la muerte que se cierra sobre la vida no para eliminarla sino para potenciar su existencia, la textura de la palabra que confronta la presencia de la muerte mediante la materialización de aquella en las palabras y de ésta en los espacios en blanco:

Este aliento,  
esta savia que funde, que transluce, que nos envuelve  
como un oleaje  
como un acorde:           Estos contornos íntimos.

–Un giro breve del cristal      –Una arista de luz.

Una textura.      Una palabra.

–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.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 54)

El cuerpo del texto, su espacialización literal, invoca y presentifica la ausencia del padre muerto; el cuerpo del texto en su enunciación se constituye como espacio de la memoria; el cuerpo del lector se halla entre la espesura de las palabras. La disposición de las palabras y los vacíos sobre la superficie son un equivalente visual de la distribución de la presencia/ausencia de la figura del padre a lo largo del poema, no como una representación, sino como una pauta de lectura que se va gestando en la visualidad de la forma; una pauta que va poblando el lugar de la página para habitarlo de sentido, como la memoria se van construyendo como espacio habitable en el poema.

#### 1.4. “LINDBERGH”, *UCCELLO*; EL SILENCIO EN BLANCO, EL TEJIDO MATERIAL DE LO VISIBLE

quelque chose manquait, mais je ne savais pas où placer ce manque  
André du Bouchet

Frente a la poesía de Coral Bracho, vista por muchos de sus lectores como una de las apuestas más excéntricas de la poesía contemporánea y usualmente asociada a la experimentación formal, la poesía de Jorge Esquinca usa en sus inicios en formas más tradicionales de la poesía de la primera mitad del siglo xx. Desde *Alianza de los reinos* (1988), su primer libro, la poesía de Esquinca ha fluctuado entre la combinación de

versos breves y largos, sin una preferencia evidente por metros particulares, y los poemas en prosa, en su mayoría breves. Si bien el autor ha declarado que “a lo largo de 20 años lo que ha habido [en su obra] es un juego de tensiones entre las formas convencionales de la escritura poética (la prosa y el verso) y una búsqueda constante para atravesarlas e ir más allá” (J. Nava, “El poeta al servicio de la poesía”), lo que se observa a lo largo de los 20 años de escritura que van de *Alianza de los reinos* (1982) a *Vena cava* (2002) es una búsqueda recurrente dentro de las posibilidades de la enunciación poética, que correspondería al nivel semántico y de los objetos representados de Ingarden, más que una desestabilización de las formas perceptuales de ésta. Se observan, sí, en algunos de los poemas de este periodo ciertas formas que no se constituyen del modo tradicional, tal es el caso de algunos de los poemas del libro *Paloma de otros diluvios* en donde la construcción formal del poema se constituye como una pauta de la performatividad oral de éste. Sin que la escritura poética sea en estos casos una representación de la lengua hablada necesariamente, en los poemas de este libro hay una correlación entre el silencio y el espacio vacío. No se trata aquí, como sí apunté en el apartado anterior, de un espacio vacío que implique una correspondencia entre vacío, silencio y, por ejemplo, la muerte o la imposibilidad del relato; sino que el espacio en blanco entre los versos se constituye en estos poemas como una estrategia que genera tensión dramática durante la lectura:

Bajo tu corazón  
madura el árbol

sus más fieles frutos  
nuestros años

(J. Esquinca, *Región*, 216)

En este poema, el espacio en blanco crea tensión, marca las pausas de respiración; los espacios en blanco también funcionan de manera estructural en la construcción del poema, marcando la pauta de reproducción de éste. El uso más arriesgado, por llamarlo

así, de la disposición del verso en los poemas funciona de manera representacional con respecto al significado de las palabras, por ejemplo, como sucede en el siguiente ejemplo:

A orillas del herbazal  
muchacha de ojos amarillos

fuimos los primeros ángeles  
caídos

(J. Esquinca, *Región*, 220)

El adjetivo “caído” se presenta debajo del sustantivo al que califica, antes el espacio en blanco entre versos genera una tensión dramática, en un uso semejante a los dos puntos, en este caso el espacio gráfico corresponde a las necesidades del significado en el poema, un juego muy extendido entre la poesía contemporánea y que no implica mayor profundidad o extrañamiento

Por el verbo utilizado, deslizar, me parece más interesante el siguiente poema, en tanto que no utiliza un verbo que se refiera a la caída o el vuelo –estos, cabe señalar, son los verbos más usados cuando se juega con la distribución *anormal* de los versos en la página:

Territorio de serpientes

cambia de piel tu cuerpo  
y se desliza

hacia la otra orilla de ti misma

(J. Esquinca, *Región*, 223)

Además del juego con el verbo *deslizar* que, literalmente, se desliza con respecto a los versos que lo preceden, también hay una equivalencia visual entre las serpientes –el cuerpo amado– y la posición solitaria de los versos, cada uno serpiente o límite del cuerpo.

Los momentos más radicales, en cuanto a la constitución de la forma como vehículo comunicativo distinto de los modos tradicionales, que es lo que ahora me interesa, se encuentran en dos momentos recientes de la poesía de Esquinca. El primero, incluido al final de *Vena cava* es un poema que “alude” al primer vuelo trasatlántico realizado por Charles Lindbergh en el *Spirit of St. Louis* en 1927; el segundo, y el más importante, es el poema extenso *Uccello* (2005), una ecfra<sup>27</sup> del ciclo de pinturas *La batalla de San Romano* del pintor renacentista Paolo Uccello, publicado en una edición *princeps* de 2001 en la editorial *filodecaballos* y posteriormente editado, con correcciones y añadiduras, en 2005 bajo el sello Bonobos. Lo que une a ambos ejercicios poéticos es que la materialidad es parte medular de la comunicación, al mismo tiempo que se cuestiona su supuesta naturalidad mediante el quiebre de ortodoxias formales.<sup>28</sup> Ambos poemas contienen en su título la referencia a lo que habrán de tomar como pretexto de su elaboración, ambos lo hacen de manera oblicua pues los poemas se nombran a partir de los “autores” del vuelo trasatlántico y del tríptico de pinturas; sin embargo, lo que subyace como subtexto de ambos es otra cosa.

En el caso de “Lindbergh”, parecen existir dos subtextos que no se interfieren y tampoco parecen cruzarse, cierta intertextualidad con *Zone* de Apollinaire y una divagación sobre el viaje –la trayectoria– como lugar del silencio y el vacío. Aunque aparentemente marginal la primera, se puede establecer una relación entre la tríada

---

27 Aunque problematizaremos la definición del término *ecfrais* en el tercer capítulo, adelanto una definición funcional para este apartado: se trata de la verbalización, es decir, la incorporación de elementos extratextuales en el texto literario, de objetos artísticos no verbales; en este caso, es la traslación intersemiótica entre la imagen y el texto verbal.

28 Si bien *Uccello* es reconocido ampliamente por la crítica como la obra más arriesgada del registro esquinquiano (véase la contraportada del libro, a cargo de Myriam Moscona: “Constituye [el libro] en la obra de Esquinca un viraje y su trabajo más libre y arriesgado”), éste no puede explicarse como un paso al vacío en la poética de nuestro autor, como lo han señalado ya otros críticos y el propio Esquinca (véase Cabrera, “Jorge Esquinca: palabras para una celebración de lo visible”, Olguín, “Batallas de palabras” y Nava, “El poeta al servicio de la poesía”); hay una continuidad clara entre el final de *Vena cava* (donde se publica “Lindbergh”) y el siguiente libro; los poemas de *Alianza de los reinos* aquí analizados, también son un antecedente de este uso de la superficie.

Las entrevistas de Hermenegildo Olguín y Hugo Gola (véase la bibliografía) fueron proporcionadas amablemente por Jorge Esquinca. Reitero mi encarecido agradecimiento.

vuelo-Cristianismo-ascensión presente en *Zone* que es reelaborada en el poema de Esquina sin la presencia de un sujeto central que conduzca la enunciación del poema. Ciertas interpretaciones de la obra de Apollinaire apuntan hacia la construcción de una representación fragmentada de la realidad como punto nodal del poema. Por ejemplo, para Durrty

Apollinaire expresa la discontinuidad psicológica que hay en cada uno de nosotros mediante una discontinuidad literaria [...] Percibió lo que podría denominarse el no-vínculo lógico en el propio espíritu [...] Es uno de los primeros que se niega a tejer en literatura un hilo que no existe en nosotros [...] Y no sólo no lo teje sino que lo rompe [...] Moderno, es el poeta de lo diverso y lo discontinuo”. (cit. en G. Apollinaire, *Alcoholes. El poeta asesinado*, 113, n. 1)

Para Lockerbie el poema de Apollinaire es un desplazamiento espacial en un esquema temporal; en el poema de Esquina el desplazamiento espacial es sustituido por la espacialización de los versos, mientras que el esquema temporal es sustituido por el silencio;<sup>29</sup> frente a *Zone*, el poema de Esquina no refleja el acelerado movimiento hacia la nada de principios del siglo xx, sino que establece la nulidad espacio-temporal, el vacío como principio activo de cualquier viaje; el poema de Esquina se delinea entonces, a partir de su relación paralela con *Zone* como una representación nihilista de la ascensión. La disposición de los versos sobre la página apoya visualmente la constitución del segundo subtexto, el viaje como vacío y silencio, no así la del primero,

---

29 En este sentido, el poema de Esquina es heredero de la idea de silencio de ciertas poéticas norteamericanas, pienso especialmente en la poesía de John Cage, sobre la que escribe Heriberto Yépez: “El poema espacializado de Cage no es un capricho formalista, sino una agudización visual de la relación entre el espacio y el silencio. El silencio es una virtud del espacio, no del tiempo. El silencio es temporal, como todo suceso real el silencio tiene una duración, pero esa duración no es lo esencial del silencio. El silencio es siempre el silencio de un espacio. El silencio es esencialmente espacial. La poesía hablada nos hace conscientes del espacio y con el espacio, nos hace conscientes del silencio hasta caer en cuenta que espacio y silencio son una y la misma cosa en la poesía. El espacio del poema es el silencio. El silencio es el espacio poético: el espacio en que surgen las palabras y las palabras que hacen surgir el espacio”. (H. Yépez, *Luna creciente*, 77) || Más que seguir a Yépez en su definición radical del silencio como un efecto espacial, prefiero pensarlo como un entrecruzamiento de efectos espaciales y efectos temporales, aunque esto parece apuntar el crítico tijuanaense al final de la cita.



sólo un cielo abierto que se abre  
un sudario, la niebla  
asciende con él  
desde él  
vuelto pulso de la niebla

(J. Esquinca, *Región*, 384)

En “Lindbergh” la página, como lugar de la escritura poética, es un espacio hendido por la incisión de la escritura, esta se conjuga con la sonoridad disonante de los versos que se articulan doblemente, mediante la métrica acentual y la distribución sobre la superficie de la página. La escritura del aire y de la niebla es la subversión de la página como soporte y su evolución en la forma del poema; la disposición de los versos sobre la página es la epifanía de una forma que transmite la suspensión de un sujeto; éste, nombrado de soslayo, se muestra como simulacro de la representación imposible por principio, el discurso se desvanece en la imposibilidad del relato articulado en su sintaxis y su forma:

carta  
disuelta  
en el aire  
de lo que no  
decir  
una vez, una voz  
una mañana que regresa  
en un decir  
envuelto  
en la niebla

(J. Esquinca, *Región*, 386)

Lo que vuela es el avión, el artefacto material en que el piloto se desvanece y adquiere una materialidad indivisible, tal como el poema se hace forma visible que transmite el trayecto hecho vacío; al final lo que queda del vuelo de Charles Lindbergh no es el avión o el cielo en que se sostenía, sino las palabras que nombran al vacío y los espacios en blanco de la página que lo conforman; al final, lo que queda es el silencio, la

imposibilidad de narrar no ya la meta –que siempre fue “hacia el abrazo”– sino el viaje en sí:

una cruz, un avión, una vez  
allá afuera  
allá adentro  
en su disuelto sí, el verbo que cae

calla

(J. Esquinca, *Región*, 387)

En su introducción a la antología de André du Bouchet, poeta “descendiente” de Hölderlin y Celan y a quien Esquinca debe mucha de su dicción poética más arriesgada, Esquinca escribe un párrafo que bien podría aplicarse a su “Lindbergh”:

Es entonces necesario leer estos poemas siguiendo la pauta de su propia respiración. Los espacios en blanco, tan frecuentes, tan dilatados, son silencios que deben observarse, son pautas que conducen hacia la súbita aparición de la palabra. Una palabra que sólo puede ser posible porque surge de ese vacío, de ese blanco que no tiene nombre, pero que permite nombrar. (A. Du Bouchet, *Ararire*, 13)

La poesía de Esquinca, y en buena medida mucha de la poesía mexicana en diálogo con Octavio Paz, es una poesía que establece un diálogo a veces explícito, a veces soterrado con la tradición de la *écriture* mallarmeana, una escritura que es no sólo autorreflexiva sino que puede prescindir de sí misma como mediación para establecerse como fin; el deshollamiento del Lenguaje hasta que queda la escritura como pureza antirrepresentacional.<sup>30</sup> Amén de los tópicos de cuño mallarmeano presentes en la obra de Jorge Esquinca, en “Lindbergh” y algunos otros poemas de *Véna cava* es evidente la presencia de *Un Coup de Dés* como punto de fuga, en su significado visual, a partir del cual se pueden leer los poemas.

---

30 Escribe Mallarmé, en una premonición de la gramatología derrideana: “La Ciencia que ha encontrado en el Lenguaje una confirmación de sí misma, ahora debe convertirse en una CONFIRMACIÓN del lenguaje”, es decir, lo que él denomina la autoconciencia del lenguaje (cit. en T. López Mills, *La noche en blanco de Mallarmé*, 95).

Cierta tradición de la escritura mallarmeana presenta la relación textual entre la enunciación poética y la página a modo de una corporalidad que tiene su referente primero en la materialidad de la escritura y su uso del espacio gráfico de la página;<sup>31</sup> el modo más “normal” de los usos del espacio gráfico en la poesía posmallarmeana es el que opera por diseminación de las palabras sobre la página, a la manera de *Un coup de dés*. Aunque es el uso más prestigioso, no es la única manera de evidenciar la materialidad de la página y su relación significativa con el poema, existe también, entre otros, la concentración de los versos en un espacio de la página. No se trata, claro, de un uso tradicional de la disposición gráfica, sino de una radicalización de esta concentración que sea capaz de comunicar material y perceptivamente; en el caso de *Uccello* de Esquinca, la forma original del poema es la prosa poética, de ya larga tradición y muy usada por el autor desde sus primeros textos, sometida a transformaciones gráficas,<sup>32</sup> particularmente en la utilización heterogénea de los signos de puntuación. Como lo anunciamos en la introducción de este capítulo, los signos de puntuación son parte de la visualidad de la escritura, aunque en el siguiente ejemplo, no corresponden con ninguno de los modos propuestos por Harris –organización del discurso por el escritor o el lector–, sino que funcionan más como marcas mayormente visuales, si acaso anunciando una interrupción más visual que sonora:

cálculo .) piedrecilla, error de, arte de resolver .) reflexión, prudencia, obrar con mucho .) concreción pétrea que se forma en el riñón del no, o en la

---

31 Escribe Tedi López Mills sobre Mallarme: “Su silencio fue el más blanco de todos, una superficie, un lugar donde –treta de por medio– siguen sonando las pausas del ojo: un paisaje níveo en el papel que canceló, tal como quiso Mallarmé, el 'brutal espejismo' del mundo” (*La noche en blanco de Mallarmé*, 44).

32 Con esta idea en mente entiendo la aseveración de Esquinca sobre el espacio marginal de *Uccello* dentro de su obra: “Aunque no me propuse hacerlo de manera totalmente voluntaria y consciente, sino que es algo a lo que llegué en algún momento dado, algo que el mismo trayecto me fue orillando a hacer [...] y entonces, este mismo movimiento como de salir del centro, de alejarme del núcleo formal más característico de lo que escribo, me llevó a intentar una escritura como la de *Uccello*, que averigua y rompe con esos moldes con los que había venido trabajando” (V. Cabrera, “Jorge Esquinca: palabras para una celebración de lo visible”).

vesícula .) diferencial, infinitesimal .) sedimento sobre la superficie lisa de una tabla

(J. Esquinca, *Uccello*, 25)

El poema es producto de la concentración de las palabras en la parte superior de la página, lo que vemos en la escritura es lo que vemos en los cuadros, la acumulación de cosas sobre el lienzo. La puesta en página es una reelaboración de la “puesta en pintura”, mientras que lo que refiere el poema va de la enunciación de los objetos a la creación del pintor; en la superficie de la página los signos de puntuación funcionan como andamio del ojo del lector, más que indicar una pauta de lectura marchan una pauta de visibilidad, dirigen la progresión del lenguaje visible en el poema. Como se vio antes en el caso de Bracho, en estos poemas se lleva a cabo lo que Bal llama focalización, las marcas gráficas y el uso de la superficie motivan el movimiento del ver sobre la página, lo declaran al hacerlo presente; este movimiento, como se verá en el tercer capítulo, se corresponde con el movimiento del ojo sobre las pinturas.

En un principio, parece que el uso irregular de los signos de puntuación responde a la constitución no-lineal del poema; una especie de esquizofrenia discursiva que no responde a la ausencia de un sujeto central, sino a la imposibilidad de éste por relatar lo que ve de manera coherente. La enunciación se ve interrumpida por signos no alfabéticos ni miméticos, con lo que el poema pone en evidencia su doble materialidad lingüística y escrita. El desenvolvimiento del poema en la parte superior de la página, en la concentración de ésta, genera una estrategia de lectura que sólo es posible establecer con el poema en particular; el poema establece la divergencia entre la escritura y su aparente referente sonoro<sup>33</sup> para situarla en una relación más cercana con el objeto de la enunciación, la pintura, la imagen, lo visto.

---

33 Como señala Lageira, “Il n'y a donc pas conjoction ou simultanéité –l'image *et* le matériau– mais distinction et différenciation entre le langage visuel et le langage. C'est la nature du double bind que de réunir dans la même situation deux éléments qui s'opposent: l'image *ou* le matériau” (J. Lageira, “Le poème du langage”, 326)

*Uccello* es un poema sobre una serie de imágenes, pero eso no significa que intente traducir el lenguaje visual a los códigos del lenguaje verbal; sino que pone a la imagen y al texto en una relación de transposición entre sistemas de significación distintos. Aunque analizaré la transposición intersemiótica en el tercer capítulo, baste con entender que no se trata de buscar las equivalencias en niveles de articulación entre el poema y la pintura, sino de buscar relaciones entre sistemas de significación. Así entendido, y partiendo de los principios de semiótica integracional explicados al principio del capítulo, podemos establecer una relación significativa entre los signos de puntuación –es decir, los elementos de la escritura que la evidencian materialmente– y ciertos elementos de las pinturas como elementos significativos. Además, no debemos olvidar que todo acto de transposición es la consecuencia de una interpretación; lo que leemos en el poema es la interpretación de un sujeto que observa las pinturas, la esquizofrenia del relato se sitúa como una ruptura temporal de la percepción espacial.

Por ahora no profundizaré en la transposición intersemiótica como posibilidad de análisis, aunque es evidente que dicha relación se mantendrá en el horizonte de lo que sigue, en tanto que sería artificial y poco deseable para mi argumentación separar el significado de su soporte material. El fragmento que más me interesa por su materialidad evidente es el de la página 15 en el cual se elabora la metáfora de la imagen –y lo que ella representa– como un tejido:

lo que se dice caballos : crines, ijares, grupas, cañas en relincho. lo que se dice batallas : mazos, flechas, címbalos, trompetas, estandartes –no, pájaro tenía un tablero al que miraba, de cuando en cuando. piezas fijas, luego desordenaba, volvía al acomodo. iba y venía, pájaro al fin. luego del fin surgía un tejido – pájaro advertía el entramado –líneas

(J. Esquina, *Uccello*, 15)

Lo central en el fragmento es el dialogismo que establece con su exterioridad; al agrupar los elementos semejantes de las pinturas evidencia el carácter interpretativo del poema. Todo acto de visión es en realidad un acto de interpretación, toda verbalización de esa

visión es en realidad la transmisión de una interpretación. Quien enuncia desde el poema lo sabe y pone al frente esa interpretación, la desnuda para presentárnosla en su complejidad, pues no sólo está en juego la mimesis de la imagen, sino también las referencias a la producción de ésta: las pinturas forman entre sí un tejido de colores, formas y perspectivas que salen de la mesa de Uccello –“pájaro al fin”– y se posan en las pinturas, pero también en el poema; porque la construcción del poema es también un tejido de signos que conjunta tres motivos:<sup>34</sup> la pintura sobre la Batalla de San Romano; la vida de Uccello, pintor cortesano de los Medici y el recuerdo de un niño que observa las pinturas. El poema entonces al hablar del fino tejido de las pinturas habla también de sí mismo, de su propia estructura de signos entrelazados; el poema está construido como tejido de la misma manera que Uccello, el pintor, elaboraba sus obras. La unión de las lanzas de los soldados forma una retícula así como las líneas del poema lo conforman como tejido. *Línea*, en el poema, posee la doble lectura de las líneas de la imagen y de las líneas del poema, a ambos significados se hace mención en el fragmento citado y en el siguiente:

línea : giro de fuerza, punto de fuga –mira– lente, relente, remanente, tensión,  
 señalamiento, discernimiento, cavidad, gancho, cimbra, hendidura, signatura,  
 trizadura, quiebre, velocidad –inspiración expiración  
(J. Esquinca, *Uccello*, 18)

No se trata sólo de *línea* como una figuración abstracta de la espacialidad de la escritura, sino de la reflexión sobre la materialidad del lenguaje visible, línea del poema. La enumeración parece describir a unas líneas y a otras; la hendidura en la madera como soporte de la pintura y también en la página como espacio en el que se desenvuelve el poema. Después de la inspiración, el espacio en blanco ; el espacio de la página es el aire que respira el poema para después expirar; el espacio en blanco es la respiración del

---

34 Aquí entiendo motivo como unidad semiótica a partir de la cual se construirá la historia, cada uno de los elementos señalados como motivos funcionará como eje de cierto desarrollo del poema

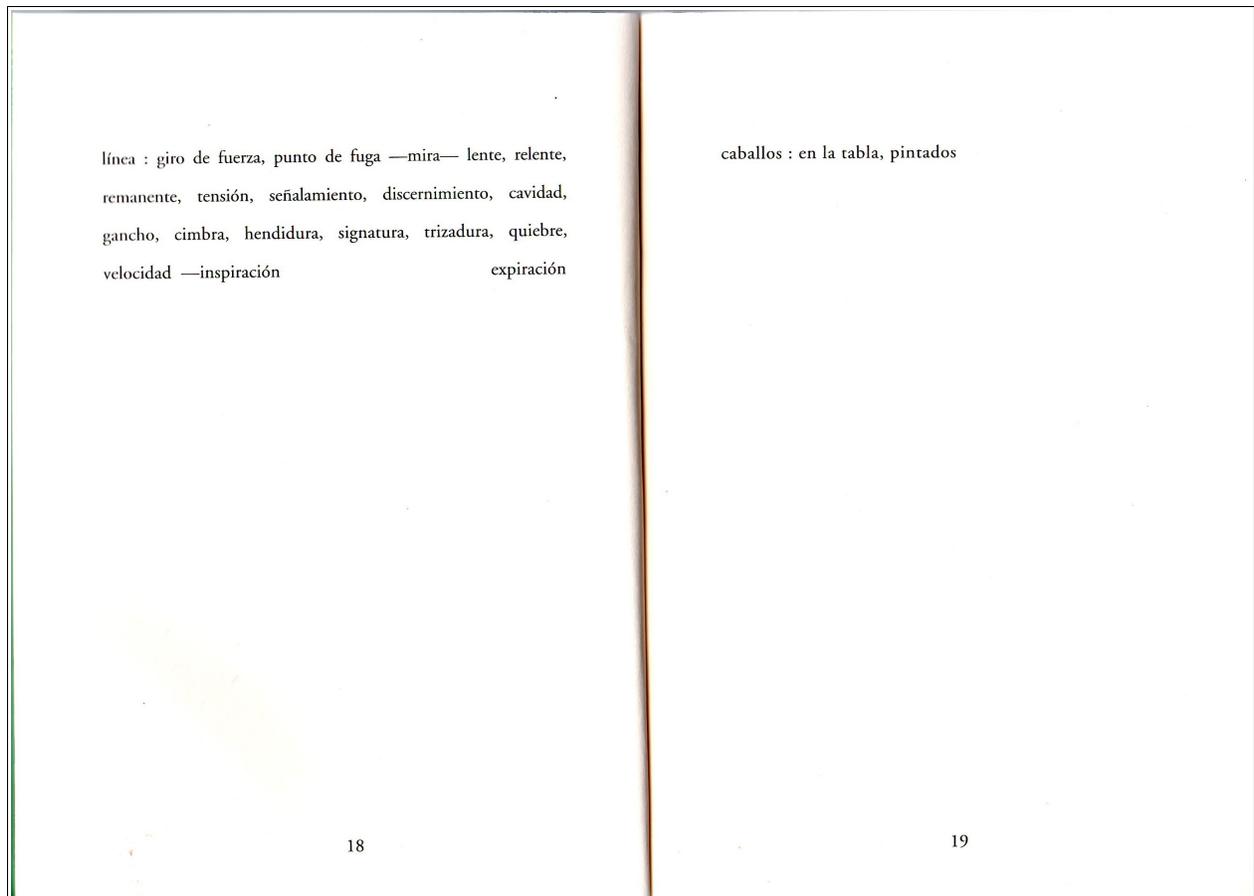
poema. En la ilustración 1 se observa la disposición del texto sobre la página, así como el juego con los espacios.

El lenguaje de *Uccello* muestra sus costuras, “desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales” (U. Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, 36); sin ser mimético, traslada la visión de las pinturas por un espectador a la visión del poema,<sup>35</sup> materializa la visión de las pinturas en la visibilidad del poema.

El método de este capítulo ha sido una lectura superficial de los poemas. Quiero decir, que la lectura de los poemas ha partido de la superficie para ir adentrándose, si cabe la analogía, en los meandros de la construcción poética multiestratificada. Al analizar el lenguaje visible de los poemas podemos acceder a una fase de ellos que regularmente es pasada por alto por la crítica de poesía, como se ha señalado, no siempre ocupada de la materialidad o, cuando lo hace, estudiando apenas la materialidad sonora de los textos. Hasta cierto punto, se puede pensar en la artificialidad de la aproximación superficial a los poemas puesto que divide elementos que en los textos se encuentran unidos muchas veces de modo indisociable; sin embargo, mi interés principal es mostrar la capacidad significativa de estos elementos en conjunción con el resto del poema en cuestión. La superficie de los poemas, los signos de puntuación, la disposición gráfica, etc., son elementos que me sirven como punto de fuga de las lecturas que propongo, mismas que, como se verá, se encuentran con otras perspectivas que, en conjunto, trazan interpretaciones mayores de los poemas y la obra de ambos autores.

---

35 Esta posibilidad de visibilizar lo referido para el lector es lo que la retórica clásica denomina *enargeia*, de acuerdo con el diccionario, ésta se define como “one of the defining characteristics of *ekphrasis* [...]. Aristotle mentions e[nargeia] in the *Rhetoric* (3.1410b36), but it is Quintilian who gives the most detailed treatment of e[nargeia] in *Cl. rhet.*: [...] To achieve e[nargeia], the orator must use his visual imagination (*phantasia*) to conjure up the scene mentally (10.7.15). He then represents this vision in the delivery of the speech, evoking an analogous image, and producing the concomitant feelings, in the minds of the audience (6.2.29-32).” (*New Princeton*, s.v. *Enargeia*). En el tercer capítulo se ahondará en el uso de este recurso como elemento constitutivo del poema



*Ilustración 1:* J. Esquina, *Uccello*, Toluca: Bonobos, 2005, 18-19

## Los modos de mirar: Mirada y sujeto en la poesía de Bracho y Esquinca

El poema es el sitio donde se revelan las afinidades.  
La poesía es una manera de pensar mediante afinidades.

CHARLES SIMIC

### 2.1. LA MIRADA Y SUS FORMAS

Basta poner atención a una conversación regular para notar que las metáforas relacionadas con el mundo de lo visible son uno de los campos más extendidos del lenguaje. Este hecho no es, por supuesto, fortuito; aunque el ser humano percibe la realidad a partir de la conjunción de los cinco sentidos y todos los órganos involucrados en ello, la construcción de la realidad que hace con base en dicha percepción está dispuesta por la interacción entre individuos, es decir, es cultural e histórica.

Diversos estudios han señalado que uno de los cambios que caracterizan a la Modernidad, frente a la Antigüedad, es el cambio de paradigma cognitivo que supone la constitución de la vista como el sentido privilegiado, a partir del cual se construye la realidad, especialmente desde la mirada científica (véanse, entre otros, M. Jay, *Ojos abatidos*; M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”; W. Ong, *The Presence of the Word*; C. Buci-Glucksmann, “The Stage of the Modern”; F. Jameson, “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”). Esto no significa, por supuesto, que la vista sea el único sentido de aproximación al mundo, ni que la hegemonía de la vista esté carente de pugnas con otros sentidos, especialmente el oído, por la supremacía de la percepción y sus metáforas. Sin embargo, sí podemos afirmar que el ocularcentrismo<sup>36</sup> es uno de los pilares de la subjetividad moderna, pilar que los registros

---

36 Aunque creo que el significado del término parece no requerir mayor explicación que su etimología, es necesario aclarar su genealogía dentro de los estudios visuales. El “ocularcentrismo” es la tendencia de ciertos sistemas de pensamiento a considerar más válidos o verdaderos los estímulos procedentes del ojo que los de otros órganos de percepción —según Brea, el presupuesto de esta lógica de la visión es “que lo visible es verdadero —y lo verdadero visible— como entrometimiento recíproco de visión objetiva y verdad interior —espacio de la conciencia—” (*Las tres*

de la antimodernidad intentarán derribar a lo largo del siglo xx como muestra el estudio de Jays, *Ojos abatidos*, en el ámbito del pensamiento francés.

¿Por qué escoger sólo un sentido y no todos los sentidos en una poesía que, como he dicho, se caracteriza por su riqueza sensorial y conceptual? Por dos razones: una metodológica y otra histórica. La separación –conscientemente artificial– de los sentidos me permite un acercamiento transversal a la poesía de ambos autores por medio de las herramientas de la tematología comparada. La elección de la mirada responde al papel histórico que su conceptualización ha tenido en la idea de sujeto y otredad desde, al menos, los últimos quinientos años de historia mundial, como se ha señalado anteriormente. Es decir, después de escoger los poemas en los que la visión tiene un papel más importante que el resto de los sentidos, me aproximó al poema preguntándome si corresponde a un modelo de mirada específico, si es una mezcla, una superposición o una innovación al respecto. Hago aquí un apunte, a pesar de la singularidad de mi elección temática, no pretendo que ésta condicione una aproximación simplificadora a una poesía de suyo rica y compleja.

Si la vista es el sentido privilegiado por el pensamiento para aproximarse al mundo, para constuirlo como entidad cognoscible, lo *visto* será uno de los ejes más importantes en la definición del sujeto que, a partir de la vista, adopta una posición respecto al mundo. Durante la modernidad, la mirada será mayormente cartesiana. Acerca de esto, Martin Jay (“Regímenes escópicos de la modernidad”) propone discernir la historia de la

---

*eras de la imagen*, 24); asimismo, se refiere a la superproducción de símbolos y analogías con base en el ojo y lo ocular como representaciones de lo verdadero; el término parece haber sido usado por primera vez por Martin Jay en diversos estudios (*Ojos abatidos*, “Regímenes escópicos de la modernidad”, “Devolver la mirada”), sin que en ninguno de ellos explique detalladamente su significado, aunque es claro que el concepto es equivalente a lo que David Michael Levin llama “hegemonía de la visión” (“Introduction”, 4). El término “hegemónico” en Levin, por supuesto, procede del vocabulario gramsciano, y se refiere a “la relación existente entre dos unidades políticas [o culturales, en este caso] donde una domina a la otra con el consentimiento de esta última” (R. Audi, *Diccionario*, s.v. *Gramsci*, Antonio). Como oposición al ocularcentrismo, Jay usa el término *ocularfobia* para referirse a la hostilidad, casi enfermiza, hacia la visión por parte de Sartre, en cuyos trabajos se cuentan más de siete mil referencias a la visión (M. Jay, *Ojos abatidos*, 210).

mirada moderna como un terreno en disputa entre tres modos de mirar que nacen durante los dos primeros siglos de la modernidad – siglos XVI y XVII–. Cada forma de mirar correspondería, *grosso modo*, a una perspectiva filosófica –en sentido casi literal– que corre paralela.

Para el caso de lo que Jay denomina perspectivismo cartesiano (223), es evidente la confluencia entre la perspectiva geométrica del Renacimiento y la racionalidad subjetiva del cartesianismo. Esta perspectiva se fundamenta en la objetivación de lo mirado que se halla dispuesto frente al sujeto como *res extensa*, no sólo cognoscible sino asequible al análisis, la comprensión y la transformación (véase J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. *Descartes*; también la frase de Descartes en la que asegura que el saber nos ayuda a convertirnos en “maîtres et possesseurs de la nature” (J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, 135). El modo de mirar del perspectivismo cartesiano presupone que no hay interferencia entre sujeto y objeto;<sup>37</sup> puesto que se exige dudar metódicamente desde el *yo* que enuncia: el *yo* opera como una sustancia ajena al cuerpo que la sostiene, haciendo de éste algo contingente (véase J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. *Duda*).

La segunda perspectiva en conflicto, de acuerdo con Jay, sería la mirada de la pintura nórdica, particularmente la escuela holandesa de pintura con su preferencia por la textura y los detalles más que por la geometría y la representación del espacio. El equivalente filosófico de la pintura holandesa sería el empirismo baconiano (Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, 231-234). La separación entre ambos modos

---

37 Para Descartes, según Ferrater Mora: “La distinción entre substancia pensante y substancia extensa es absolutamente clara justamente porque cada una se define por la exclusión de la otra: lo pensante no es extenso; lo extenso, no piensa. La extensión no es esencial al yo pensante; el pensamiento no es esencial a la realidad extensa” (J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s.v. *Descartes*). Según Jay, Montaigne es uno de los precursores de esta mirada cartesiana, introspectiva e identitaria, en la que el sujeto es capaz de observarse objetivamente, es decir, percibirse como un objeto externo. Escribe Montaigne: “dirijo mi mirada hacia adentro, la fijo ahí y la mantengo ocupada [...] Miro dentro de mí mismo; me observo continuamente a mí mismo” (M. de Montaigne, *Essays*, 273); “aquí el modelo –explica Jay– se aproxima más a la observación de un objeto por parte de un sujeto, que al sujeto puramente especular que se mira a sí mismo” (*Ojos abatidos*, 61, n. 158).

de mirar si bien existe, no es completamente antagónica. Vistos ambos desde la mirada histórica, son confluentes en el cientificismo hegemónico propio de la modernidad europea.

El tercer perspectivismo, decididamente antimoderno y periférico, corresponde a la visión barroca cuya equivalencia filosófica, sin ser exacta, estaría en la obra de pensadores como Gracián, Pascal o Spinoza (Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, 234-238). La “locura de la visión” (término acuñado por Merleau-Ponty y después retomado por Buci-Glucksmann en su libro *La folie du voir*) genera una representación del mundo distorsionada y deslumbrante. Al respecto, asegura Jay: “Es elocuente que el espejo típico del Barroco no fuera el espejo plano reflectante considerado con frecuencia tan vital para el desarrollo de la perspectiva racionalista, sino más bien el espejo anamórfico, cóncavo o convexo, que distorsiona la imagen visual” (*Ojos abatidos*, 44). La visión barroca corresponde a una razón barroca (C. Buci-Glucksmann, “The Stage of the Modern”), desarticulada y monstruosa, enemiga de la representación no desde la iconoclasia<sup>38</sup> sino desde la duda de lo percibido por los sentidos como principio de obediencia a los discursos hegemónicos de la Monarquía y la Iglesia: “[...] las difundidas prácticas –muy especialmente en el arte– del ‘engaño a los ojos’, no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente” (J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, 405).

---

38 La excesiva producción de imágenes y los enrevesados discursos que solían acompañarlas obedece, según Buci-Glucksmann a que “la visión barroca reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen” (M. Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, 236).

En este sentido, la mirada que mantiene este trabajo se puede considerar barroca, en especial en los capítulos primero y tercero; un lector de mirada barroca reconocerá lo que de imagen hay en los signos escritos en la poesía.

Los tres regímenes escópicos de la modernidad son convenciones desarrolladas a lo largo de los primeros siglos de ésta. Ninguno de los tres, ya sean perspectivas hegemónicas o periféricas, se aleja en realidad de la relación de obediencia entre los individuos y el naciente estado absolutista o el mercado; resulta notable que, al final, los tres regímenes escópicos partan de la duda –duda del *yo* o duda del mundo– como principio de afirmación del sujeto.<sup>39</sup>

Pese a las elaboraciones teóricas, un ente que observa se construye no sólo en el modo en el que mira sino en el modo en el que es visto; mirar al otro es también puede ser mirado.<sup>40</sup> Esperamos, incluso, que los objetos nos devuelvan la mirada, más si se trata de objetos de arte. En este sentido, según Levin (*The Opening of Vision*), la mirada se puede entender bien como *asertórica* o bien como *aletheica*; “la primera es abstracta, monocular, inflexible, incommovible, rígida, propia de la lógica del yo y excluyente; la segunda es múltiple, consciente de su contexto, inclusiva, horizontal y cuidadosa” (M. Jay, *Ojos abatidos*, 209). Los modos de *mirar* parecen ubicarse históricamente entre ambas posibilidades; si bien en ningún caso se encuentra en un estado “puro”, es posible realizar una arqueología de los mismos mediante la diacronía del sujeto –y sus relaciones– y cómo se constituye respecto a sí mismo y los otros. Para este capítulo, sin embargo, más que una arqueología del *mirar*, efectuaré calas en los poemas de Bracho y Esquinca para analizar los modos de la mirada en sus poemas; no se trata de establecer una correspondencia entre los sujetos de los poemas y algún tipo de *Zeitgeist*, sino de

---

39 El origen de esta contradicción entre perspectiva barroca y cartesiana, y su paradójica posición frente a la imagen visual probablemente reside, entre otras circunstancias, en los textos de Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita en cuyos colegios se formara René Descartes, quien ante los “recelos frente a la imagen [...] respondió con un imperialismo radical de la imagen” (R. Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*, 66). A este respecto, véase E. Dussel, “Meditaciones anticartesianas”.

40 “Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible. Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado” (J. Berger, *Modos de ver*, 15)

distinguir las condiciones de conformación del *yo* lírico a partir de la mirada que arroja o recibe en el contexto del poema.<sup>41</sup>

En los textos no encontraremos una mirada empírica sino su enunciación; si bien la mirada representada en un poema puede corresponder con las categorías de la empírica –mirada *asertórica* y *aletheica*, con sus respuestas y condiciones–, por tratarse de una representación, será siempre una mirada oblicua y necesariamente subjetiva. La mirada en el poema correspondería a lo que Ouellet denomina “la mirada estética”, cuya finalidad, frente a la mirada empírica, es escudriñar el campo visual del mundo. La relación del sujeto con los objetos que observa tenderá al límite del sujeto, ya sea para mostrarlo u ocultarlo. Es así que la visión en el poema será necesariamente “percibiente”,<sup>42</sup> es decir, potencialmente creadora, ya sea de un sujeto que ve o que es visto.

La mirada del poema, cuya condición primordial es la estética tiende a saberse mirada de vuelta, ya sea de un modo hostil, ya sea como principio de formación de comunidad; entre ambos modos, hay una multiplicidad de matices que han sido explorados (o nombrados) por estudiosos de la visión y del sujeto. A continuación, apunto algunas categorías que después utilizaré en la descripción y análisis de los tipos de mirada presentes en los poemas.

Para Sartre, por ejemplo, la mirada es mayormente asertórica, es decir, propia de un régimen de sentido hostil en el que la relación se funda en un principio violento; la

---

41 La lírica como espacio privilegiado en la problematización sobre la construcción del sujeto y sus relaciones es una pertinente sugerencia de F. Cabo Aseguinolaza: “[...] parece injusto el negarle a la lírica su capacidad histórica y cultural para convertirse en un espacio privilegiado de autoinstitución del sujeto y del sentido” (“La lírica: un lugar teórico”, 14).

42 Ouellet (*La mirada del otro*, 10) retoma la distinción entre “habla hablada” y “habla hablante” de Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*) para distinguir entre los usos sedimentados de la lengua en el primer caso y los usos creadores en la segunda, y la lleva hacia la visión para distinguir entre una mirada que suprime la otredad y una mirada, estética, que será partícipe de la creación al observar.

mirada, para Sartre, socava la libertad.<sup>43</sup> En contraste, Jameson asegura que la mirada sartreana, en tanto que es reversible, obliga al observador, mediante la vergüenza, a reconocer al Otro que devuelve la mirada como sujeto, la idea de la mirada como violencia posibilita la liberación de los entes esclavos al hacer frente a la mirada del amo. Un extremo de la desconfianza ante la mirada sería, según Jameson, la mirada “burocrática” de Foucault, irreversible e incorporéa, desde la cual el ente mirado se encuentra en un estado de vulnerabilidad ante los sistemas represivos que ejercen la mirada cosificadora sobre él; la impersonalización de la mirada y lo político produce un sujeto paranoico que, según Jameson, sólo puede enumerar los objetos frente a él sin posibilidad de apropiación o aprehensión cognitiva (F. Jameson, “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, 143-148), como se verificará más adelante.

En contraste con los filósofos anteriores, para Merleau-Ponty la mirada es una posibilidad de encarnación, semejante a la disrupción barroca, pero productora de sentido en el mundo, es un retorno del cuerpo.<sup>44</sup>

Para concluir con esta somera revisión de concepciones de la mirada que usaré en la revisión de la poesía de Bracho y Esquinca, me referiré a la idea que desarrolla Ouellet, cuya idea de mirada es *aletheica*. Ouellet propone una idea de la mirada como principio de alteridad, que a su vez se convierta en principio de comunidad, una comunidad de lo visible (también a su modo, de lo percibido):

La mirada pertenece al otro, viene del otro y se ofrece como otro. La vista es otra y me ofrece a mí mismo como un objeto de la mirada marcada por esta alteridad. Incluso “me percibo a mí mismo siendo tan ajeno como ajena es la

---

43 Según Sartre, en interpretación de Martin Jay: “La falta de reciprocidad entre la mirada y el ojo, entre el sujeto y el objeto de la mirada, de hecho se vincula con una lucha fundamental por el poder. Pues quien lanza la mirada siempre es sujeto, y quien constituye el blanco de su mirada queda siempre convertido en objeto”. (M. Jay, *Ojos abatidos*, 219). Esta objetivación mediante la mirada sera uno de los efectos de la mirada violenta en algunos poemas de Bracho, como se verá en el siguiente apartado.

44 Para Jay, Merleau-Ponty “[...] defendió que la multiplicidad (*Acbschattugen*) indicaba la existencia de una “cosa” real en el mundo que trascendía todos sus aspectos. “La perspectiva no me parece una deformación subjetiva de las cosas” afirmaba, “sino al contrario, una de sus propiedades, quizá su propiedad esencial”. (M. Jay, *Ojos abatidos*, 231)

mirada del otro que me mira”; es así como la mirada crea comunidad (P. Ouellet, *La mirada del otro*, 8-9).

Para Ouellet la comunidad heterárquica –múltiple y progresiva, procesual– se forma mediante la mirada intersubjetiva, es decir, relacional, soy en tanto me relaciono con otros para formar comunidad. Para Ouellet la mirada estética tiene cuatro propiedades: la mirada como asombro,<sup>45</sup> como pasión,<sup>46</sup> como diálogo<sup>47</sup> y como donación.<sup>48</sup>

Un problema de la aproximación de Ouellet es que al concebir toda mirada artística o hacia la obra artística como estética parece borrar los espacios de conflicto entre representaciones y la historicidad de la mirada dirigida a los objetos estéticos. A lo largo del análisis de los poemas, usaré las diversas nomenclaturas de la mirada para enfatizar cómo el *yo* lírico se construye de uno u otro modo mediante las formas de mirar. Aunque, en repetidas ocasiones utilice el concepto de *sujeto*, me referiré, a menos que indique otra cosa, a una franja muy breve que se corresponde mayormente con el *yo* lírico de los poemas; en una simplificación mayor, y para los fines exclusivos de este trabajo, entenderé sujeto desde una perspectiva lógica, es decir “aquello de que se afirma o niega algo” (J. M. Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, s.v. *Sujeto*); el sujeto podrá ser bien el enunciante o *yo* lírico, o bien el sujeto de la enunciación (véase A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica*, s.v. *Sujeto* y H. Beristáin, *Diccionario de retórica*, s.v. *Sujeto*); con respecto a la visión, tema de este capítulo, el término se referirá tanto a quien mira –y enuncia lo mirado o es enunciado–, como a quien es mirado en el poema.

---

45 La mirada como asombro resulta de la relación entre la saliencia –lo que destaca sobre un fondo– y pregnancia –lo que destaca de un campo visual de acuerdo con los deseos del sujeto–. El asombro permite que la mirada sea más una exploración que una aprensión. (P. Ouellet, *La mirada del otro*, 11-12)

46 La mirada a través de emociones y pasiones se devuelve transformada. (P. Ouellet, *La mirada del otro*, 12)

47 La posibilidad de acercamiento entre lo que se encuentra separado. (P. Ouellet, *La mirada del otro*, 12)

48 Por encima de la intencionalidad de quien mira, existe el ofrecimiento del mundo. (P. Ouellet, *La mirada del otro*, 12-13)

## 2.2. “EL HONDO SOL DE TU MIRADA”. MIRADA Y SUJETO EN LA POESÍA DE CORAL BRACHO.

En diversos estudios se ha señalado que la poesía de Coral Bracho es una poesía de los sentidos y la sensualidad en la que todo el cuerpo juega un papel de singular importancia, ya sea el cuerpo de quien enuncia o el cuerpo de quien es enunciado. En su obra, además de otros temas, aparecen nombradas con frecuencia la carne y la carnalidad de la percepción, especialmente relacionadas con el erotismo. Sin embargo, en la bibliografía cada vez mas amplia sobre su poesía, pocas veces se hace énfasis en la importancia que juegan los sentidos en la construcción del sujeto o los sujetos del poema; pareciera que a lo largo de la poesía de Bracho la sensualidad se estableciera desde una aparente autonomía. Esta falta reside en que no son pocas las ocasiones en que la poesía de Bracho es abordada, exclusivamente desde la perspectiva del descentramiento del sujeto y la diseminación rizomática de la enunciación.

Es cierto que, como se vio en el capítulo anterior, en esta poesía el sujeto está mayormente descentrado, pero esto no significa que no aparezca nunca en los poemas o que toda la poesía brachiana responda a una programática neobarroca en la que el sujeto se difumina en la gramática. En este apartado, propongo una aproximación distinta, aunque no opuesta, a otras aproximaciones a la obra de Bracho, a partir de una cala con base en la mirada como eje de conformación del o los sujetos del poema.

La obra poética de Coral Bracho se compone de siete libros de poemas publicados entre 1977 y 2010 de la cual extraje cerca de cuarenta poemas en los que la visión juega un papel principal.<sup>49</sup> La importancia del tópico en la poesía de Bracho salta a la vista cuando notamos que aparece en todos sus libros de poesía, aunque en ningún caso sea un

---

<sup>49</sup> La revisión podría ampliarse a otros poemas en los que, si bien no se hace énfasis en la visión, sí aparece el mundo de lo visible mediante referencias a la luz, el trazo o las artes visuales. Descarté estos ejemplos porque en ellos, a mi parecer, la referencia al mundo de lo visible no implica necesariamente la construcción de un sujeto.

eje temático de todo el libro. Por esto, no realizaré un análisis cronológico del tópico sino que partiré de tres categorías transversales que aglutinan en mayor o menor medida las posibilidades de la visión en los poemas: 1) La mirada violenta, 2) La mirada en el mundo y 3) La mirada táctil.

### 2.2.1 *La mirada violenta*

Mirar a otro, entrometerse en su campo visual o meterlo en el nuestro, es un acto esencialmente violento. Como tal, provoca un reconocimiento aunque incómodo e irritante. La mirada heterárquica que propusiera Ouellet (*La mirada del otro*) no es un estado natural de ésta sino el fruto de la voluntad de reconocimiento y fraternidad entre los observadores. La mirada pareciera ser, en principio, más que *asertórica*, impositiva. En el poema “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente” (C. Bracho, *Huellas de luz*, 13-17), el yo lírico se dirige a un tú que carece de nombre pero no de presencia: “En el fuego del tiempo tu voz es un campo que arde”; lo que leemos son dos sujetos interpelados, el *yo* interpela mediante el artefacto verbal al *tú* que lo interpela cognitivamente en la memoria y los sentidos.

Porque verte morir no son los ojos para abarcarte,  
y deslindar tus brazos de la muerte  
es como desgajar un lago en dos orillas:  
dos imanes que tiran para romperte.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 14)

Lo que está en el poema, el *tú* que ve al sujeto, se encuentra en el pasado pero aún lo irrita; no se trata de una irritación odiosa sino de una que parte del amor pero no por ello es menos angustiante y violenta. Sigue el poema

Porque no sé qué hacer con tanto gesto tuyo,  
tanta mirada tuya en mis palabras,  
escribo  
para que enardezcan,  
para que extirpen,

que arranquen  
esta ansiedad de ciervos en tus ojos,  
ese estertor marino entre tus labios,  
y te devuelvan al torno del silencio  
de esta tarde desierta.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 14)

La escritura del poema responde a la ausencia física provocada por la muerte, sin embargo, la mirada es la huella que se verifica en el presente de la escritura. La escritura no es, en este caso, una provocación de lo fugado sino una respuesta, un exorcismo a la sensación de ser visto. La mirada está en el origen del poema, que se propone como la defensa ante el acto semióticamente violento de la objetualización; el sujeto del poema, el *yo* lírico que “habla” es confrontado con el mundo en el que se encuentra por la mirada sobre él. Lo que sucede a raíz de la mirada es el ruido del paisaje. Sin embargo, en este poema no hay otro sujeto que se responsabilice de la mirada violenta a pesar de que es ese Otro quien la proyecta. La mirada del otro es una urgencia que el sujeto arroja sobre sí:

Y yo *inventaba* tus ojos y *entreabría* tu mirada como un canto de niños desentraña el silencio; porque ya había silencio en ese abrir de puertas, en ese *escudriñar* de lenguaje que distienden los parques; un sonido distinto de silencio.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 15; las cursivas son mías)

En el poema, la mirada es un desdoblamiento que va ocupando el espacio interior del sujeto (“Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados”). Esta mirada, que llamaré “paradójica”, es una extensión de la huella psíquica en el sujeto provocada por la

angustia de la pérdida.<sup>50</sup> El discurso fragmentado no es fruto de una dislocación de la identidad sino consecuencia de la introyección del *tú* ausente:

Para que extirpen, que arranquen esta ansiedad de ciervos.  
“de esos niños que no veo”, “cómo pueden ser los ojos de esos niños que no veo”

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 17)

El poema posee un sujeto descentrado en un modo de llamamiento fúnebre. La violencia de la mirada ajena es el principio de reconciliación con la memoria, una normalización del duelo mediante el reconocimiento del sí mismo como otro encarnado:

Tu espacio cálido, intacto.  
A veces, el fuego nace de alguna palabra lenta y ensordecida; entonces, cierro los ojos al recuerdo.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 17)

Este poema es uno de varios que establecen una relación con el cuerpo ausente a partir de la mirada como posesión. El Otro inaprensible vuelca su mirada hacia el sujeto, pero no se trata de una mirada puntual sino difuminada, una mirada impositiva que localiza al sujeto en un estado de dominio, semejante a la mirada burocrática. En el poema “Lo que se da a sentir” (*Cuarto de hotel*) la mirada es burocrática porque carece del peso de los cuerpos carnales, pero tiene la potencia de los cuerpos como agentes de la violencia:

Es el cuerpo sin peso lo que se da a sentir.  
El perro baja las orejas, empequeñece,  
busca borrarse entre las dos paredes.  
—Es la mancha sin rostro.  
Es el control de los hilos lo que se da a sentir:

Nunca verlos de frente.  
Nunca mirarse con ellos en un espejo.

---

<sup>50</sup> El término “huella psíquica” proviene de las categorías usadas por Ricoeur en su estudio sobre la memoria y la historia. La huella psíquica, usualmente entendida como una escritura sobre el alma —lo que la acerca más a la escritura poética como fragmento memorable—, complementa, y muchas veces se opone, a las otras dos categorías de memoria: la huella escrita en un soporte material y la huella corporal, verificable en la corticalidad cerebral ( véaseP . Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 32).

(C. Bracho, *Cuarto de hotel*, 47)

A diferencia del primer poema, en este caso la construcción visual pasa por la reflexión política, aunque ésta no es explícita. En este poema, el reconocimiento que seguiría a la mirada existe como violencia que absorbe al sujeto y pone en riesgo su identidad. Los límites del sujeto se borran ante la corporalidad invasiva de la mirada burocrática. No es extraño que esta mirada carezca de nombre e identidad; su definición es la acción sobre el *yo* enunciante. Lo que pesa no es un cuerpo chocando contra otro, sino un organismo que se impone sobre los cuerpos.<sup>51</sup>

En otro poema del mismo libro, *Cuarto de hotel*, el fantasma existe del otro lado de la enunciación. Quien escribe, el *yo* lírico, se pasea en el límite de la existencia debido no a la mirada, sino a la ausencia de ésta. Esta mirada es violenta en su ausencia; la lucha por el reconocimiento es la lucha por el poder tal como escribiera Sartre:

Nunca voltean a vernos. Ignoro  
si su indiferencia es afectada, pero sé  
que ese vacío nos orilla a perder consistencia.

(C. Bracho, *Cuarto de hotel*, 37)

Si en el poema anterior la mirada burocrática vacía los cuerpos de quienes son mirados, en este poema, la ausencia de esa mirada hace que los cuerpos se mantengan fuera del plano en el que podrían encontrarse.

Si no fuera por uno que otro niño que en ocasiones  
voltea y sostiene nuestra mirada, dudaría  
que estamos aquí.

(C. Bracho, *Cuarto de hotel*, 37)

---

<sup>51</sup> Entiendo *organismo* como lo hacen Deleuze y Guattari: “*El juicio de Dios*, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquél que hace un organismo, una organización de órganos que llamamos organismo, porque no puede soportar el CsO [Cuerpo sin Órganos], porque lo persigue, porque lo destripa para adelantarse y hacer que prevalezca el organismo. [...] El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, 2002, 164).

Retomando la distinción entre visión *aletheica* y *asertórica*, podemos afirmar que en este poema rige una mirada *asertórica* aunque plegada. Es decir, la mirada oblicua de los inquilinos –su indiferencia afectada– no es menos penetrante que la mirada del niño. La mirada del niño y la no-mirada de los inquilinos son dos momentos de lo pregnante, consistencia y objetivación que quiebran al sujeto.<sup>52</sup>

Podemos observar el mismo procedimiento en el poema "Y no es ahí donde se muestra" del libro más reciente *Si ríe el emperador*. En este poema, al igual que en el caso anterior, la mirada se ve obligada a existir como respuesta a lo que se muestra.

Ese animal.  
Ese espesor nocturno, mullido  
y turbio  
que removemos.

Que conducimos  
para mirarlo gesticular. Un oso viene hasta la feria  
y de aquí nos observa: sus gruesas patas inquietas,  
como entre vidrios.  
[...]  
O tal vez al voltear  
vemos la quieta luz frente al equilibrista. Titubeamos  
por él. Por él soltamos la esbelta vara.  
[...]  
Algo ahí nos remueve.  
Algo nos obliga a voltear.

(C. Bracho, *Si ríe el emperador*, 25)

---

52 Resulta interesante que quien realiza efectivamente al sujeto lírico y sus acompañantes, es decir, quien los mira, sea un niño. Tanto en la poesía de Bracho cuanto en la de Esquinca, la mirada infantil jugará un papel muy importante en el desarrollo de su escritura. En el caso de Bracho, a la luz del primer poema, me aventuro a sugerir la hipótesis de que la mirada del niño no responde a una pureza de ésta como lugar común, sino a que la mirada del niño es una mirada deseante en el sentido psicoanalítico del término; es decir, es una mirada a la que le falta la reciprocidad de la otra mirada; de esa falta nacería la violencia de una mirada que no vuelve encarnada hacia el sujeto. Paradójicamente, esta mirada violenta a partir del deseo no volverá a aparecer en la obra de Bracho, ni siquiera en *Ese espacio, ese jardín*, libro en el que, como se vio en el primer capítulo, la muerte y la memoria son dos ejes fundamentales.

Frente a la idea de la mirada como algo etéreo y alejado del mundo, propia del perspectivismo cartesiano, en el poema citado la mirada es una reacción tan corporal, e interna, como la náusea. La mirada del sujeto en el poema es una extensión entrañada del mundo. La mirada existe porque se le convoca violentamente desde lo mirado ("nos obliga a voltear"), desde ese animal que se muestra "para mirarlo gesticular" y reconocerse en ello. El sujeto lírico entiende el reconocimiento desde el gesto, no como una percepción totalizada o múltiple, sino principalmente visual.

En un sentido semejante, en un fragmento de *Ese espacio, ese jardín* la mirada de los muertos es entrañable en su violencia. Existe un reconocimiento obligado por la mirada puntual de los muertos, aunque el efecto de ésta, mediada por la violencia, se convierte en el origen del gozo:

Los muertos vuelven también allí.

De allí nos miran; nos reflejan. Nos orillan

a ver.

Unen

la luz del tiempo, las estancias abiertas, incesantes,  
del tiempo, su entramado acaecer,  
sus desbordadas resonancias en el cenit  
de una alcanzada desnudez:           este gozo que vuelve,

nítido.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 52)

En este poema, los muertos, mediante su mirada, y a través de ella, unen la percepción fragmentada del enunciante. El gozo, antes difuminado, se convierte en una percepción clara del mundo. La mirada violenta del origen es, a su modo, partera de la relación más estrecha del sujeto con el mundo, pues lo expulsa hacia la nitidez. Un tópico que cruza la poesía de Coral Bracho es el espejo como determinación o distorsión del sujeto. El

tópico, de larga tradición en la poesía mexicana,<sup>53</sup> es reformulado en varios poemas. En el poema anterior, la mirada de los muertos funciona como el reflejo que genera, a su vez, el reconocimiento del sujeto y su retorno al mundo perceptivo. En otro poema de *Ese espacio, ese jardín*, el bufón (un inquietante personaje que recorre, junto con otros, el poema) es, al mirar, un reflejo desproporcionado de quien lo observa, o mejor dicho, de ese a quien él observa; la mirada, entonces, se construye como una amenaza:

Un bufón muestra  
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.

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 18)

Otro de los tópicos que cruzan la obra de Bracho es la idea de la mirada como filtro del mundo. Como se verá más adelante en este capítulo, este tópico puede ofrecer una interpretación distinta de la perspectiva cartesiana, acaso más generosa. Aunque también hay ejemplos para el tipo que nos ocupa en este apartado, especialmente en dos poemas. La mirada como filtro, para el caso de la mirada violenta, pone en juego una violencia que asedia desde quien mira; no es la mirada como violencia en sí misma, sino la violencia que se proyecta desde el afuera, a través del ojo de quien mira, hacia el afuera. Así en el poema “El instante en el que todo cambia”:

Desde los ojos  
inyectados del perro

---

<sup>53</sup> El espejo como metáfora o analogía del mundo o del conocimiento es un tópico sumamente antiguo, quizá sus mayores exponentes se encuentren en la lírica petrarquista y sus continuadores, así como en Garcilaso y sus imitadores, para el caso hispánico. Dentro de la poesía mexicana, el tópico, como se dijo, ha gozado de buena salud, baste mencionar, entre los ejemplos notables, los poemas “El espejo” de Octavio Paz, “El espejo de piedra” de José Carlos Becerra, *La flama en el espejo* de Rubén Bonifaz Nuño y las múltiples apariciones del espejo en *Muerte sin fin* de José Gorstiza e *Incurable* de David Huerta.

el mundo mira.

(C. Bracho, *Si ríe el emperador*, 31)

Otro ejemplo es el poema "Tiempo reflejante". Este poema, incluido en el libro *El ser que va a morir*, es considerablemente más complejo que el anterior, no sólo porque su longitud es mayor, sino porque en él se encuentran muchas de las ideas poéticas que Bracho elabora a lo largo del libro y de su obra. Si bien sólo algunos fragmentos están dedicados a la visión, sería inútil aislar dichos fragmentos de la enunciación completa. El poema inicia con un epígrafe de Nietzsche en el que el filósofo alemán desarrolla la idea de que, antes que seres de conceptos, los humanos somos seres de sensaciones y percepciones.<sup>54</sup> El sensualismo, lo hemos dicho ya, es uno de los temas con los que es asociada regularmente la poesía de Bracho, aunque en el caso de este poema no se trata de un sensualismo en su sentido erótico, sino de, diríamos, un "perceptivismo". A lo largo del poema leemos diversas aproximaciones a la idea de la percepción como vía de acceso de la conciencia al mundo, ya sea como una vía de acceso primaria, o engañosa.

En la primera parte del poema, "Y mientras buscan la oscuridad una membrana se extiende por sus miembros, que se van achicando", (65) la búsqueda de la oscuridad – la oscuridad sería, en este caso, la anulación de la percepción, es decir, la entrada al mundo de las ideas o los conceptos– el cuerpo se reduce por efecto de ésta. La segunda parte es una enumeración de cosas vistas a través de diapositivas; lo que el sujeto ve es una realidad mediada por un "ojo mecánico", una extensión de la percepción que fragmenta la mirada para convertirla en una sucesión de imágenes; esa visión parece replicarse en la enumeración, que recuerda la idea de la mirada paranoica según Jameson:

---

54 El epígrafe dice: "En realidad, ¿qué sabe el hombre de sí mismo? ¿Sería simplemente capaz de percibirse integralmente una sola vez siquiera como expuesto en una vitrina iluminada? ¿No le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso las relativas a su cuerpo, con el fin de desterrarlo y encerrarlo en una conciencia altiva y quimérica? La naturaleza tiró la llave y, ¡ay de la funesta curiosidad que por una hendidura quisiera mirar lejos del cuarto de la conciencia! Presentiría entonces que el hombre se apoya en la inmisericordia, en la avidez, en la insaciabilidad... El mundo entero está vinculado a los hombres como la reproducción multiplicada de una imagen primitiva: el hombre, como el eco infinitamente interrumpido de un sonido original: el hombre" (C. Bracho, *Huellas de luz*, 65)

Diapositivas de células humanas, de capas epiteliales, de protozoarios en medios de cultivos distintos. Experimentos con ciertos tipos de animales marinos. Fragmentos sueltos de un cortometraje en color.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 65)

La “oscura minucia temporal” reduce al cuerpo, lo cerca con una membrana que entorpece la percepción de las cosas en el mundo. La oscuridad temporal, en este poema, es el mundo conceptual del Ser, la paradoja irresoluble de “la palidez del ópalo”. Lo que hay en el poema es un choque de sentidos que no alcanzan a converger en el mundo. La fragmentariedad de la percepción se reproduce en la fragmentación de los sujetos del poema. Si en la primera parte aparece un sujeto lírico despersonalizado, cuya relación de lo que percibe es lo que leemos, en la segunda parte el sujeto se desdobra en la voz poética y en el personaje de la “mujer alta”. La percepción es el mundo del primero, la acción es el mundo del segundo. En el desarrollo del poema, los sujetos se confunden por vía de los sentidos. La sinestesia, producto de la percepción, se vuelve también principio de identidad entre el sujeto despersonalizado y el sujeto-personaje:

Un plasma táctil, capilar, la adormece en su membrana salitrosa; una adherencia ofidia la aprisiona, la ofusca;  
un rojo intenso, tibio.  
¿Sienten? ¿Conocen?

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 66)

¿Quién pregunta? Al parecer, el primer sujeto, aunque bien podría ser un aparente narrador ajeno a los sucesos. La distancia reside en el plural gramatical, una segunda o tercera persona sin nombre que confirma, mediante la duda, la idea del epígrafe. La membrana que contagia de mundo a los sujetos no transmite sino fragmentos de éste. El mundo no parece tener una continuidad real, sino que ésta existe gracias a la sinestesia de los sujetos; la percepción es el filtro de unidad de lo externo.

Si bien se mencionan brevemente otros sentidos, la vista, o su ausencia, toma un lugar principal en el desarrollo del poema, este avanza para adentrarse en la mirada.

Nombrar la ausencia es otro modo de confirmar lo existente; se habla de la ausencia de la vista – como sentido– porque antes hubo vista. Dice el poema de Bracho: “Las savias cubren, cristalizan sus párpados, cuencos reflejantes, translúcidos” (C. Bracho, *Huellas de luz* 67). Los órganos de la mirada son, como se dijo antes, filtros de lo externo; no existen por sí mismos, sino a partir de lo que reflejan – lo externo, se entiende, tampoco existe en sí mismo– . Así en el verso siguiente: “Gesticula en silencio frente al espejo”, es el reflejo que vuelve a quien mira, y no el gesto, lo que confirma la presencia del sujeto en el mundo.

Hasta ahora, el poema ha abordado la violencia de la mirada desde el instrumento, la membrana que filtra o propicia la visión, pero no desde el acto de mirar. Hacia el final, la membrana parece cubrirlo todo y, en una aparente encarnación de la mirada paranoica, el sujeto se convierte en un complejo órgano de percepción:

– Hay en el borde un olor común.  
El plasma tibio, mercurial, en sus córneas, entre sus palmas magras. La tinta estrecha,  
capilar

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 70)

En una aparente representación de la condición de la percepción –su órgano extendido–, el poema seguirá, hasta concluir, con versos largos y encabalgados, más cercanos a la prosa rítmica. La complejidad del poema se concentra en la reconstrucción de la dinámica del ojo, o su simulacro, mediante referencias a la humedad, la membrana, el brillo y la superficie. Transcribo un largo fragmento del poema, ya hacia el final:

Por la imagen lustrosa que palpita:  
Lo encierro en los orificios dactilados, los surcos, que adelgazan el tiempo al espejismo; lo cedo a sus lentitudes abultadas, sus grumos. Los dedos rígidos. De tocarla; de acercarme sin dolor y tocarla. ¿De qué finura intransferible, de qué embriaguez? Lo externo: un brillo espeso que lo pliega, lo adopta. En la humedad que deshilvana, que aguza –un pincel por las cimas develadas del cuerpo. –En su trazo, en su filo helado, su ritual. Nos vislumbra: me miro en ello mientras se angosta para asfixiarme, para juntar su superficie.

Mientras se cierra, se mira en mí. Hablamos, ¿y qué es aquello que no se dijo?  
Hablamos. Lame sus pies delgados, como un perro silencioso. La sal lo anuda,  
lo cripa, bajo su herrumbre,  
entre sus yesos. Por esa rampa interminable,  
buscándolo. Esta palabra alterna que descarna el vacío.

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 70)

El sujeto es imagen interior, contenido en la membrana-ojo (“Nos vislumbra: me miro en ello mientras se angosta para asfixiarme”) es al mismo tiempo espejismo y reflejo de lo que existe fuera de la membrana; es una reproducción, un quiasmo entre lo mirado y la mirada (“Mientras se cierra, se mira en mí”). La violencia de la mirada paranoica se ha convertido, literalmente, en la violencia del ojo que aprisiona las imágenes y con ellas al sujeto productor de visiones (más adelante: “esa mirada turbia en que se separa, que la desdobra;/ esa adherencia; el cauto, el irisado, el corvo tegumento lo envuelve”). La violencia no se realiza mediante la mirada paranoica, sino en su encarnación; el instrumento de la mirada no es extensión de lo mirado ni del sujeto, sino una entidad autónoma, la superficie al borde (“Lo externo: un brillo espeso que lo pliega, lo adopta”). El poema concluye con la referencia a la mirada paradójica encarnada en los atributos del instrumento: “Lo suave, lo vidrioso”.

Como se ha visto en los poemas, “la mirada violenta” es una figura recurrente en la poesía de Bracho, aunque no la única forma que adopta la mirada. Difícilmente podría decirse que la poesía de Bracho apueste por una visión legítima de la violencia objetualizante, al contrario, la violencia existe y es narrada, pero siempre desde la incomodidad. La mirada asertórica es una posibilidad que, en estos poemas, se asocia especialmente a los sujetos desvanecidos; ya sea, la figura ausente de los muertos, ya la figura irrepresentable de lo burocrático,<sup>55</sup> los sujetos informes adquieren consistencia en

---

55 La figura de un dios omnisciente sería una de las formas que adopta la mirada burocrática. Así, por ejemplo, en el poema “Y si quiero”, en el que la incomodidad del sujeto se convierte en el vértigo de la sintaxis: “Dios me ve./ Si digo que Dios me ve, Dios me oye/ decir “Dios me ve, y si quiero/ borrar lo que dije, Dios me ve/ y me oye cuando pienso que quiero/ borrar lo que dije, y si quiero borrar/ lo que pienso y lo que dije/ Dios me oye y me ve” (C. Bracho, *La voluntad del ámbar*,

su relación dominante o invasiva con el Otro. A este respecto, existen poemas en los que la mirada tiene un papel semejante al de los ya comentados, pero sin que ésta se efectúe sobre los sujetos de la mirada de modo absoluto. Estos poemas tienden hacia una idea de la mirada violenta pero siempre desde la perspectiva de lo inminente. La violencia que no alcanza a realizarse no es, por supuesto, menos violenta. El ejemplo más claro de esta subcategoría de la mirada violenta es el poema “Comenzaron a llamarte”, que cito continuación:

Comenzaron a llamarte las piedras, respiraban,  
sus numerosos rostros, su palpitar  
gesticulante,  
desde los muros. Veías  
la entrada de la cueva y sabías. Tótems  
fundiéndose. Una  
respiración sobre otra. Es para ti. ¿Y qué habría  
sido?  
¿Y de ti qué habrían ganado y para qué?  
Pero no entraste, sólo  
te quedaste mirándolas.

(C. Bracho, *Cuarto de hotel*, 11)

Primero, quisiera resaltar la construcción formal del poema que hace un uso expresivo notable del encabalgamiento,<sup>56</sup> como en muchos poemas de Bracho.<sup>57</sup> La gran mayoría de las frases del poema se encuentran distribuidas en dos o más versos mediante encabalgamientos abruptos, lo que genera una inarmonía formal que se corresponde con la idea de inminencia presente en el poema. El sujeto del poema, el *tú* gramatical, apenas

---

47)

56 Como se sabe, el encabalgamiento es la ruptura rítmica y visual –es decir, versal–, de la unidad sintáctica o semántica de las frases contenidas en los versos (véase A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica*, s.v. *Encabalgamiento*). Dámaso Alonso apuntaba una distinción entre el endecasílabo suave y el abrupto en el que el primero se caracterizaba porque la segunda parte de la unidad de sentido se desplegaba totalmente en el siguiente verso, y el segundo en el que la segunda parte de la unidad de sentido sólo ocupa una parte del verso siguiente (*Poesía española*, 71).

57 Entre los lectores recurrentes de Bracho, es bien conocida la preferencia por este recurso estilístico cuyo uso expresivo invade todos sus libros de poemas (véase. J. Trujillo, “La voluntad del ámbar”, 85; A. Paredes, “Retorno de Coral Bracho”; R. Cruz Arzabal, “Decir lo visible”, 12)

puede mirar a las cosas del mundo que lo llaman; su visión oscila entre la mirada penetrante, que violentaría el estado de las cosas, y el vistazo oblicuo que pasaría apenas por la superficie; al final, sin embargo, prevalece una mirada nulificada por la potencia de las cosas y su espectro totémico, sacralizante. El efecto estilístico es semejante a la mirada paranoica pero en un sentido inverso, aquí son las cosas las que avasallan al sujeto que mira para devolverle la violencia de la mirada y congelarlo; el sujeto comprende de antemano su derrota frente a la fuerza ontológica de las cosas y prefiere la ataraxia de la contemplación. En este sentido, la función del encabalgamiento pareciera semejante a la que describiera Bousño con respecto a la poesía española de la posguerra y a la poesía de Quevedo (*Teoría de la expresión poética*, I: 463-485), la angustia del sujeto frente al mundo. Este clima afectivo es más evidente en otros dos poemas de Bracho. el primero, “Esto que ves aquí no es” cuyo título y primer verso muestra una desconfianza ante el mundo perceptivo, semejante al desengaño del barroco; en el poema más que mirada barroca –*folie du voir*– existiría una *folie de l’écriture* en la que la angustia se representa mediante la construcción formal del poema – sin que ello signifique una relación estrictamente mimética– y que concluiría con la imposición de la resignación en el sujeto lírico con los versos “Cruzas de nuevo/ el laberinto a oscuras. El hilo/ que en él te dan/ no te ayuda a salir” (*La voluntad del ámbar*, 55). El segundo poema en cuestión es “”Pero no lo sabemos con certeza” que, también desde el título anuncia la idea de inseguridad en la percepción y desengaño; este poema, sin la construcción formal de los anteriores, se construye también con base en la experiencia de lo inminente pues la percepción es apenas imaginada sin que necesariamente se concrete: “Buscamos aferrarnos a la intuición de un color,/ de cierta figura que su contorno esboza/ con otros muebles [...]” (C. Bracho, *Cuarto de hotel*, 33).

La ataraxia no proviene del desencanto frente al mundo humano sino frente al mundo natural, lo que, en una interpretación de cierto modo radical, reintegraría al

sujeto al mundo que, de principio, le es negado. La reintegración al mundo, sin embargo, será un tópico efectivo en otros poemas de Bracho, como se verá a continuación.

### *2.2.2. La mirada en el mundo*

En el apartado anterior se agruparon los ejemplos de acuerdo con una condición de la mirada a partir de la cual se relacionaban los sujetos. En líneas generales, la relación entre sujetos consistía en el dominio o en la amenaza, ya fuera un dominio físico ya fuera un dominio del estado emocional, una especie de ocupación de las pasiones. Para este segundo apartado, propongo analizar los poemas a la luz de una categoría de tipo relacional. Es decir, lo que identificará los lugares comunes de los poemas será la relación que establecen el sujeto (principalmente el lírico) y el mundo. Esta distinción, por supuesto, no es subjetiva o psicológica, sino, como señalé antes, meramente lógica. Propongo leer la idea de mundo y la relación que el sujeto lírico tiene con él a la luz de algunos enunciados de Merleau-Ponty y su fenomenología de la percepción, especialmente en la idea del cuerpo como un mediador entre el sujeto y el mundo, y la vista como el sentido privilegiado por este mediador.<sup>58</sup>

Lo que caracteriza los poemas de Bracho en este apartado, es que en ellos los sujetos establecen una relación de reciprocidad con lo que miran, a partir de la cual hay un reconocimiento de la corporalidad del que mira. Contrario a lo que podría pensarse, este reconocimiento no será siempre positivo, en algunos casos se producirá tras un quiebre o una fractura en la subjetividad del *yo* lírico. Un ejemplo de esto sería un fragmento del poema “Tus lindes, grietas que me develan” en el que los versos en cursivas del original ponen entre paréntesis la dicción erótica y sensualista con la que el

---

58 Asegura Pérez Riobello que “Merleau-Ponty, presentándose esencialmente como un filósofo del cuerpo, considera que es nuestro cuerpo aquello que asegura que existan para nosotros objetos. Por lo tanto, mi cuerpo no es un objeto cualquiera del mundo, es un medio de comunicación entre nosotros y el mundo. Si vemos, es gracias a que estamos instalados en un cuerpo y, dado este fenómeno, podemos decir que percibimos” (“Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo”, 203)

poema inicia para dar paso a una reflexión del *yo* lírico en la que construye, mediante una poderosa imagen poética, el éxtasis amoroso:

*Renazco, como un albino, a ese sol:  
distancia dolorosa a lo neutro que me mira, que miro*

(C. Bracho, *Huellas de luz*, 62)

La descripción del éxtasis erótico como un acto cercano al dolor es un tópico bien conocido en muchas tradiciones literarias, en este poema, el tópico se construye mediante la figura de un albino expuesto al rayo del sol, cuya representación como gran ojo que da vida y muerte es también conocida (véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, s.v. *Sol*). La combinación de una lectura superficial, como se hizo en el capítulo anterior y una interpretación de los símbolos en el poema permite tener una idea más amplia de la complejidad que encierra el poema.

¿Cuál sería, entonces, la diferencia entre este apartado y el anterior? La “mirada violenta” es mayormente dominante, una mirada penetrante que puede inmovilizar – objetualizar– lo mirado; mientras que “la mirada en el mundo” es una mirada envolvente, tiene como principio la reciprocidad y el regreso al entorno. En el primer apartado la mirada es directa, en este, es oblicua o barroca, mirada múltiple que se reproduce como eco entre las cosas.

El espejo, ya se comentó antes, es un tópico constante en la poesía de Bracho, por ello no es extraño que aparezca también en esta categoría de poemas. A diferencia de los casos anteriores, en el siguiente poema, “Todo lo desdice en silencio”, el espejo no funciona para reflejar a un sujeto que se reconoce como tal a partir de una mirada dirigida, sino para que el mundo regrese a un estado anterior, intonso:

Esta palabra oculta  
abre su selva. [...]  
Como un espejo encajado en la mitad del arroyo.  
Todo lo desdice en silencio,  
todo lo quiebra.

Aunque hay un sujeto que enuncia el poema –marcado semánticamente por el deíctico con que inicia la afirmación–, no corresponde con el sujeto que “dirige” la mirada hacia el final. El “espejo encajado a la mitad del arroyo” tampoco es el sujeto del que procede la mirada; es parte del mundo de lo visible –parte y continuación del arroyo–, al mismo tiempo que funciona como foco de la mirada.<sup>59</sup> Si la mirada consistiera en centenares de hilos que recorren el espacio dado, el espejo sería un punto en el que los hilos se reúnen para separarse de nuevo; el espejo es un punto de inflexión de la realidad en el que ésta se constituye como sujeto/objeto de la mirada; el arroyo es la mirada y lo mirado, su repetición en el espejo quiebra la representación y la realidad que se ensimisma. La paradoja del poema es que la mirada arrojada sobre el espejo es frontal, pero se quiebra y se disemina al ser devuelta por el espejo; la mirada es barroca no por efecto de la realidad o del sujeto, sino por efecto del instrumento óptico.

En el poema comentado, la palabra enunciada –la invocación– incide sobre el mundo de ida, y sobre el sujeto de vuelta; en el resto de los poemas de este apartado será la mirada el eje desde el cual se construya la reciprocidad. Se establece una relación entre la invocación y la mirada como acciones de un sujeto que inciden sobre el mundo –y son elementos con los que el mundo incide sobre el sujeto–, mediante la cual se constituirán ambas como lugares de la memoria a través de los distintos poemas. Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento del libro *Ese espacio, ese jardín*:

[...]  
Esta pasión que arraiga,  
que arrebató, y su acentrado contrapunto,  
este sentir que engendra.                    *Y a tu mirada se abre*  
lo que aún refleja.

---

59 El sujeto del verso “Todo lo desdice [...]” no es la mirada, sino la “palabra oculta”; lo que sigue a este sujeto es una serie de frases en las que se compara el efecto de la palabra con diversos elementos del mundo, la última de las comparaciones es la que analizo en el cuerpo del ensayo. A pesar de esto, decidí incluir el fragmento citado porque en él se juega con un tópico que estará presente en el resto de los poemas, como se verá más adelante.

Unen  
la luz del tiempo, las estancias abiertas, incesantes,  
del tiempo, sus remontables laberintos, su abarcable acaecer:

(C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 54)

El libro apela a un *tú* cuya presencia se despliega a lo largo de las páginas mediante el uso del pronombre que, a manera de fantasma, reconstruye la huella del padre ausente; el pronombre no sólo sustituye sino que en su invocación encarna al padre en el mundo.

Entre otros elementos que se repiten continuamente, la mirada del padre hilvana los fragmentos poéticos al mostrar el efecto de su mirada en el mundo, que se va abriendo ante ella. No tanto como sustantivo que puede denotar cierto estatismo, sino como un verbo puntual que denota una acción bitransitiva; en el fragmento anterior, la mirada del padre se dirige al mundo para abrirlo no violenta sino generosamente; la apertura generosa del mundo como reacción a la mirada del padre es una característica que distingue a esta mirada de otras semejantes. La donación que ejerce y recibe el mundo es uno de los elementos que acerca esta mirada al concepto de mirada *aletheica*. La respuesta del mundo no es pasiva, al abrirse “lo que aún refleja” el mundo devuelve y constituye, en esa reciprocidad, al sujeto.<sup>60</sup> Si bien la mirada de éste es omnipotente, no muestra su potencia violentamente, no genera incomodidad en lo mirado, como la mirada burocrática, también omnipotente.

Como puede observarse, la figura del padre y su mirada son elementos recurrentes en la obra de Bracho. Salvo el primer poema dedicado a su memoria –ya analizado en el apartado anterior–, el resto de los poemas dedicados a la memoria del padre mantienen

---

60 Casi al inicio del libro se lee la primera aparición de la mirada en el poema en los versos “*Es la palabra del inicio; es tu risa / colmando / con su fuente la casa, con su cristal sonoro / el ámbito nuevo, eterno; / con su candor resplandeciente, con su ardor matinal; / cada lugar llevado a su raíz por la infancia, / a su clarísima ignición es tu luz; y a tu mirada se abre / lo que aún se enciende*” (C. Bracho, *Ese espacio, ese jardín*, 9, las cursivas son del original).

una constante: la mirada es un lugar reconfortante al que el *yo* lírico acude para integrarse al mundo. Así en el siguiente ejemplo, tomado del poema “Trazo del tiempo”:

[...]  
los ojos suaves de mi padre que esperan; su alegría  
incandescente. Subo para alcanzarlo. Es la tierra  
de los pequeños astros, y sobre ella,  
sobre sus lajas de piritita, el sol descende. Altas nubes  
de cuarzo, de pedernal. *En su mirada, en su luz envolvente,*  
el calor del ámbar.  
Me alza en brazos. Se acerca.

(C. Bracho, *La voluntad del ámbar*, 42; las cursivas son mías)

La mirada del padre aunque directa envuelve al *yo* lírico; diseminada por el horizonte de percepción del sujeto, la mirada se asume parte del mundo y desde ahí media entre el *yo* lírico y lo que está “afuera”. Si en poemas anteriores la mirada del padre se subsumía en el reflejo de las cosas, en este caso es la mirada la que envuelve al mundo, la luz nace de la mirada hacia el mundo y toma el lugar de un centro omnipresente.

Una de las características de esta categoría de la mirada en la poesía de Coral Bracho es que aquella no sólo se dirige hacia el mundo, sino que éste devuelve la mirada al sujeto para recordarle su inmanencia mundana. Si bien esta característica ya ha sido apuntada páginas antes, hay poemas en los que la reciprocidad juega un papel central en la construcción del poema y en la constitución del sujeto dentro de él.<sup>61</sup> De nuevo, mediante el tópico del espejo como determinación del sujeto, en el poema “Sobre él discurren con suavidad” se observa un juego de miradas recíprocas entre un sujeto y su doble especular:

En el espejo del tiempo  
centellea la conciencia.

Fina serpiente de cristal, rodea las cosas.

---

61 Como ejemplo mínimo de la mirada recíproca, apunto aquí dos versos del poema “Ámbito del placer”: “Su suavidad./ Se van mirando, se van hundiendo en lo sinuoso”; la mirada recíproca de los hipotéticos sujetos en el poema es el principio de lo placentero y de su encarnación sensual.

Las envuelve, las crea, las fija.

– Se ve mirarse en el reflejo.

Ve su imagen mirar.–

(C. Bracho, *La voluntad del ámbar*, 31-32)

El sujeto del poema es la conciencia que existe en su mirada porque gracias a ella, arrojada hacia el espejo, concretiza las cosas de su mundo y del mundo reflejante. El espejo es el eje de un quiasmo que existe también como figura retórica dentro del poema en los dos versos finales,<sup>62</sup> la circularidad de la mirada recíproca construye a la conciencia como un algo aparentemente autónomo, cuya intangibilidad paradójicamente es la causa del estado de las cosas. La autonomía es un efecto del poema más que una búsqueda o una posición en la poesía de Bracho, en otros poemas, como hemos visto y como veremos, la reciprocidad no “aisla” al sujeto, sino que lo “hunde” más profundamente en el mundo en el que existe –incluso en el poema anterior, tal aislamiento es aparente en un sentido original de la palabra, se desenvuelve exclusivamente en el aparecer de la conciencia sobre sí misma, extraída del mundo–. Un ejemplo más puntual de la función de la mirada en la integración del sujeto dentro del mundo es el poema “Ante los monos de cara blanca”, que transcribo a continuación:

Nos miraban con alarma, con impaciencia,  
con profunda sorpresa.  
¿Quiénes –o qué– éramos, tan cercanos a ellos  
y tan torpes, tan lentos?

---

62 De acuerdo con el Diccionario de retórica de Marchese y Forradellas, el quiasmo es “una figura de tipo sintáctico que consiste en la disposición en cruz de los elementos que constituyen dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí” (s.v. *Quiasmo*); este caso en particular, de acuerdo con Beristáin (*Diccionario de retórica*, s.v. *Quiasmo*), se trataría de un quiasmo de tipo poliptoton, debido a la variación morfológica de las palabras repetidas —“mirarse/ mirar”. || De acuerdo con mi interpretación del poema, también hay un quiasmo conceptual entre lo que mira / lo mirado que correspondería, en líneas generales, con las afirmaciones de Merleau-Ponty sobre la relación entre cuerpo, mundo y conciencia: “Podríamos decir que después del quiasmo cuerpo-mundo, está el quiasmo cuerpo-conciencia; hacemos una X de contacto al percibirnos y al percibirnos en una misma región: la carne. Toda conciencia es siempre una experiencia, pues, ser una conciencia o más bien una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los otros” (M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 113).

Ciegos como recién nacidos.  
Aletargados e inmóviles como plantas.  
– Ahí estaba, y había con ella mil indicios:  
el color, el sonido, el desorden de las hojas, las ramas.  
Ahí estaban ellos para alertarnos con los gritos precisos, aguzados,  
con su tensa y depurada cautela.  
Había que alejarla;  
que ponernos en guardia:  
Ocho o diez monos de cara blanca, sobre el follaje,  
observándonos,  
vigilándola:  
Abajo, enorme,  
palpitando sobre el lodo y enroscada entre las hojas, la boa.

Uno de ellos, de pronto, se acercó más.  
Muy cerca de la boa se detuvo y volteó a mirarnos.  
Una mirada cristalina, penetrante  
y serena  
nos envolvió.  
Una transparencia protectora,  
fulgente.

La boa, herida, bufaba.  
Levantaba la aplanada  
cabeza, y enfurecida resoplaba con fuerza:  
Un bufido denso, resonante, profundo, que parecía espesarse, engrosar,  
en una oscura caverna.

(C. Bracho, *Si ríe el emperador*, 49-50)

En el poema la mirada constituye a uno de los sujetos, los monos, mientras que el resto de los sentidos al mundo y al *nosotros* lírico; la mirada es el sentido privilegiado de los monos, adultos espirituales en un medio que los humanos desconocen, quienes la dirigen al mundo y particularizan las cosas en él; son los monos –los dueños de la mirada en el poema– quienes dotan de sentido a las cosas en el mundo al ponerlas en relación semiótica. Como en poemas antes citados, la mirada del Otro es lo que constituye al enunciante, aunque en este caso se trata de una mirada que envuelve y tranquiliza, una

mirada que pareciera aislar a lo mirado de los peligros del mundo; lo mirado se observa protegido del mundo pero no fuera de él en una danza de visiones que va de la mirada penetrante del mono a la mirada oblicua del *nosotros* que mira por mediación de la primera; sin embargo, al final del poema ambos sujetos vuelven al mundo por mediación de una percepción más compleja: el *nosotros* puede ver y escuchar a la boa, que mediante una transposición semántica puede ser la encarnación del “lugar peligroso” del que la mirada protege; se cumple así una circularidad aparente en el poema en la que el inicio y el final se verían reunidos por la percepción de los sentidos no hegemónicos —el oído, el olfato, etc.—, aunque la mirada es el eje del poema, una tangente perceptiva que dota de sentido a lo mundano.

### 2.2.3. *La mirada táctil*

La sinestesia es una figura retórica de singular fortuna en el orbe de la literatura en español. No es extraño encontrar muestras de ella en cientos de poemas, especialmente en aquellos escritos con posterioridad a las corrientes simbolista y modernista hispanoamericana, y por ende, en cierta medida heredera de sus procedimientos.<sup>63</sup> La crítica se ha ocupado muchas veces de esta figura desde diversas perspectivas teóricas, desde el psicologismo hasta la semiótica, basta con una búsqueda somera en cualquiera de las bases de datos académicas para percatarse de ello. La *sinestesia*, como figura retórica, es definida como un tipo de metáfora (según H. Beristáin, *Diccionario de retórica*, s.v.) o emparentada con la enálage y la metáfora (según A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica*, s.v.) en la que se mezclan registros sensoriales distintos, lo que conduce a una transposición sensorial y semántica. Carlos Bousoño en

---

63 En este sentido, la sinestesia puede entenderse como un procedimiento literario, es decir, como una figura retórica posible en cualquier lengua y tradición literaria, y como un tópico, es decir, como un lugar común de la articulación poética cuya fortuna dependa de características estilísticas del autor e incluso de sistemas de pensamiento temporalmente más amplios que la vida del autor. Al respecto, véase M.I. López Martínez, *El tópico literario*, § III.6.

su *Teoría de la expresión poética* (138-160) distingue entre dos procedimientos similares pero cuya intención significativa es distinta, la sinestesia sirve para individualizar los elementos calificados sinestéticamente, mediante un desplazamiento calificativo de carácter sintético, es decir, que pretende englobar una realidad psíquica, afectiva y conceptualmente compleja mediante la trasposición sensorial.

Ya he mencionado que la poesía de Bracho tiene un carácter marcadamente sensual y sensorial que ha sido estudiado por muchos de sus críticos. Sin embargo, dados los límites de esta aproximación, sólo buscaré analizar los ejemplos de sensorialidad sinestética que se relacionen de algún modo con los fenómenos visuales y en particular aquellos en los que la autora relaciona la mirada con el sentido del tacto. Esto obedece a que otras asociaciones sinestéticas, como la mirada y el oído, no son escasas en la tradición literaria española y a que los ejemplos de lo que denomino la “mirada táctil” son más puntuales, por lo que es posible establecer elaboraciones semejantes en los poemas. Antes de ello, deslindaré, con base en la distinción de Bousoño entre dos tópicos semejantes pero cuya construcción usa procedimientos distintos y tiene funciones distintas. El primer tópico corresponde a un tipo de relación entre la mirada y el tacto con énfasis en éste, se trata de poemas en los que el tacto –o la piel, su órgano productor/receptor– adquiere cualidades lumínicas. En estos poemas el procedimiento es la sinestesia y su función es la individualización del significante calificado. El primer poema de este tipo es “En los valles despiertos” incluido en el libro *La voluntad del ámbar*. Transcribo el fragmento inicial del poema:

Tus *caricias*,  
sus caudales desatan esta flama, este viento,  
abren con *sus luces* los campos, los despliegan,  
los bañan. Las aves rompen el vuelo.  
Sus *alas, claros cristales*,  
sus picos suaves y finos, rasgan y dibujan  
–en la yerba; en los valles despiertos  
que recorren y habitan– [...]

(C. Bracho, *La voluntad del ámbar*, 13; las cursivas son mías)

Es claro que la figura retórica individualiza las caricias del enunciatario al relacionar el tacto del otro con la luz, cuyo significado simbólico es ampliamente conocido (véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*); de la misma manera funciona el procedimiento en el siguiente poema, “Suave luz y directa” en el que el cuerpo del enunciatario es definido como un “valle de claridad” –la relación entre la claridad como símbolo semejante al de la luz es también conocida– y su ternura –la cualidad de tierno, no se olvide, es esencialmente táctil– como luz, a su vez calificada sinestéticamente como suave en una isotopía evidente:<sup>64</sup>

Honda planicie  
oculta, iluminada; la vasta  
serenidad ardiente de tu *cuerpo*. Valle  
de *claridad*.  
Es la *ternura* suave *luz*  
y directa.

(C. Bracho, *La voluntad del ámbar*, 14; las cursivas son mías)

El segundo tópico a deslindar es aquel en el que la relación entre mirada y tacto focaliza a la primera, además, el procedimiento usado en los poemas que servirán de ejemplo pertenece al ámbito del desplazamiento calificativo de tipo C según la clasificación de Bousoño antes mencionada, la función de este desplazamiento es la producción de una síntesis, como se verá a continuación. El primer ejemplo con el uso de este tópico son un par de versos del libro *Ese espacio, ese jardín*: “*Tu voz; el hondo sol de tu mirada, su calidez*” (45). El tema del libro es la muerte en general, “una sentencia que, sin embargo, no se escribe bajo la perspectiva dolorosa del que se sabe condenado, sino de quien ve en el mundo signos y correspondencias” (M. Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales*, 127); cuando ésta se particulariza se relaciona con la muerte del padre. A esta

---

64 “Por isotopía se entiende un haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen al discurso que se considera”, (J.A. Greimas, *En torno al sentido* apud A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica*, s.v. *Isotopía*).

particularización parecen hacer referencia los no pocos versos en cursivas que a lo largo del poema se introducen como paréntesis en los que el enunciatario privilegiado es el padre ausente –hablé ya de este efecto en la primera parte de este capítulo, como una presencia que se manifiesta en la mirada–; sin embargo, la particularización no sucede mediante una sinestesia regular, sino apoyada en un desplazamiento calificativo que sintetiza las experiencias memorables, sensibles y afectivas de la relación entre el *yo* lírico y el enunciatario; al hablar de la mirada como un hondo sol es ésta la que adquiere un carácter táctil.

El segundo ejemplo de este procedimiento también se encuentra en el libro *Ese espacio, ese jardín*. El que ambos se encuentren en el mismo libro se corresponde con la construcción del poema como un vehículo de síntesis afectiva; el segundo caso no se ubica en una situación semejante al anterior, sino que se asemeja a las calas de la categoría anterior, “La mirada en el mundo”: “Otra// la mirada animal,/ su hondura suave, su caricia. Tiempo que irradia// entre las hojas” (40). La mirada animal forma parte del mundo de las cosas en el que el sujeto se desenvuelve, al dotarla de los atributos de lo táctil sintetiza la experiencia de la encarnación del sujeto en el mundo que habita, semejante a lo que describí en el poema “Ante los monos de cara blanca”; además de la sinestesia, existe una trasposición semántica que dota a la mirada animal de características metafísicas al ser definida como “tiempo que irradia”, frase que también constituye, junto con el resto de la cita, una isotopía sintética.

### 2.3. “EL PRINCIPIO DEL MIRAR”. LA MIRADA EN LA POESÍA DE JORGE ESQUINCA

Al igual que en la poesía de Bracho, en la obra poética de Esquinca es posible encontrar una cantidad amplia de textos en los que la mirada y el ámbito de lo visual juegan un papel preponderante; esta profusión puede obedecer a dos razones semejantes, una general y otra particular. La primera sería, como se vio en el caso de Bracho, producto

de cierta convergencia en cuanto a modos de mirar y sistemas de pensamiento en los que la centralidad de la vista, para denostarla o elogiarla, es innegable; el segundo sería la cercanísima relación entre Esquinca y las artes visuales, al grado de que Esquinca ha procurado con fruición la crítica de arte; muchos de sus poemas son elaboraciones literarias de pinturas y es amigo personal de una buena cantidad de pintores y artistas visuales del país; aunque las referencias a la mirada y a las artes visuales en la obra de Esquinca son mayores que en la de Bracho, resultaría arriesgado decir que su relación es más profunda; lo que sí puede afirmarse es que el mundo de lo visible es un tópico central en la poética esquinquiana, por encima, incluso, de las percepciones de otros sentidos. El propio Esquinca ha confirmado en diversas entrevistas esta inclinación por lo visual como un principio de producción poético:

Empecé con el azoro ante el mundo y sus creaturas. Con la celebración de lo visible y los puentes que la palabra puede establecer hacia aquello que está más allá de las apariencias. Los temas y motivos no han cambiado esencialmente. Lo que ha cambiado es la visión que tengo ante ellos y la manera de abordarlos, transformándolos, a través de la palabra poética. Escribo obedeciendo a un impulso que resulta imperativo trasladar a un orden verbal. Al hacerlo, me interno por un territorio desconocido que se oscurece o se aclara conforme avanzo. Me parece advertir, en lo que he escrito, una voluntad de construcción mediante la cual he intentado fijar un instante de ese devenir, que no siempre ha sido el de mayor claridad, ni el mejor iluminado (V. Cabrera, “Jorge Esquinca: palabras para una celebración de lo visible”).

La mayor parte de la crítica a la obra de Esquinca se desenvuelve en lo que se conoce como periodismo cultural, la mayoría textos de ocasión y reseñas muchas veces superficiales, aunque dependiendo la pluma, pueden ser también textos poderosamente intuitivos; la crítica académica, por su parte, es más bien escasa y muchas veces no hace sino situar temporalmente la producción del autor dentro de tal o cual “corriente” estilística. En ambas se reconoce la influencia de las artes visuales en el trabajo poético de Esquinca (A. Oviedo, “Notas sobre poesía mexicana”, 20; N. Coria, “Jorge

Esquina o la escritura de la mirada”; A. Oviedo, “Jorge Esquina: *Isla de las manos reunidas*”; D. Jaramillo Agudelo, “*Vena Cava* de Jorge Esquina”, 31; E.G. Gallegos, *Poesía mayor*, 37), especialmente en la primera, aunque en ninguna, hasta donde sé, se ha abordado el fenómeno de la mirada a partir de la constitución del sujeto poético o del *yo* lírico. Tal como hice con la obra de Bracho, no analizaré los poemas en una trayectoria diacrónica sino a partir de tres categorías relativas sobre la función de la mirada como tópico o perspectiva, a saber, 1) El trazo legible, 2) Mirada e identidad y 3) La mirada óptica; igualmente, no pretendo encuadrar la interpretación de los poemas en categorías inamovibles, sino que éstas sirvan de norte desde el cual se pueda tener una visión común de los poemas. Un principio analítico partirá de la metapoética de Esquina esbozada en dos poemas, especialmente en los fragmentos en los que la mirada es parte de la metáfora de lo poético. En el último y breve fragmento del poema “Residual” del libro *El cardo en la voz*: “La escritura del ciervo es su desaparición” (*Región*, 184). Este poema, como su nombre lo indica, es una exploración rica en imágenes de los elementos en apariencia mínimos de las cosas. La raíz, el rostro, el silencio, la escritura son momentos límite en los que las cosas se fundan o se extinguen. El poema resulta de especial importancia en la metapoética esquiniana en tanto que la parte cuatro del libro *El cardo en la voz*, donde está incluido este poema, se titula “La escritura del ciervo”; asimismo, la primera poesía reunida de Esquina, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1998, lleva por título *Paso de ciervo* (véase bibliografía).<sup>65</sup> El fragmento citado tiene su contraparte en un fragmento de otro poema, también llamado “Residual”, perteneciente al libro *Vena cava*: “En la página, una historia. La mirada al recorrerla, borra” (*Región*, 340) . El segundo poema, más que el primero, es una serie de poéticas condensadas que dan cuenta de, entre otras cosas, la importancia de la mirada en la poética esquiniana y de su evolución. En el primer fragmento lo que prevalece es

---

65 El ciervo, junto con el pájaro y el pintor son símbolos fundamentales del poeta y la escritura durante toda la obra de Esquina, como se verá a lo largo de este capítulo y en el siguiente.

la escritura –la producción artística– de lo poético como una desaparición paradójica de lo egótico pues, aunque borrado, el sujeto de la escritura permanece en ella; el segundo fragmento evidencia un giro hacia el receptor y el soporte de la escritura; el sujeto de la escritura, pasados los libros, ha desaparecido de la enunciación del poema, los actantes de las frases son otros. Si bien no parecen haber sido pensados como programas de escritura, en los poemas llamados “Residual” condensan una parte de la evolución de la poética esquinquiana –reconocida por el autor y algunos de sus lectores (H. Olguín, “Batallas de palabras”; J. Nava, “El poeta al servicio de la poesía”; D. J. Agudelo, “*Vena cava...*”, 28)–; de la cita del primer “Residual” a la cita del segundo es posible ver un camino sobre el que va una visión más compleja de la poesía por parte del poeta. En el primer ejemplo lo que prima es la huella de quien escribe, su perspectiva y su voz; en el segundo ejemplo, el poema más que un objeto es un principio de relación entre lector y soporte; esta última idea es la que conduce mi interpretación del último poema de *Vena cava* y del poema-libro *Uccello* en el primer y tercer capítulo de este texto, respectivamente. Como se verá, la mayoría de los poemas analizados en este apartado pertenecen a la primera etapa estética de Esquinca, aunque con matices que detallaré como lo hice con la obra de Bracho.

### 2.3.1. *El trazo legible*

Dibujar es al mismo tiempo liberar y limitar. Se libera lo que se dibuja mediante la creación de mundos, cada reproducción es la multiplicación de posibilidades de lo visto; se limita al delinear, entre líneas se encierra lo dibujado para que no se desborde, desbordarse es dejar de existir por un momento. Trazar es dibujar con líneas y también con el lenguaje (*DRAE*, s.v. *Trazar*), en su etimología, trazar es andar un trecho, caminar dejando huella, traer a rastras. El tractor, mientras transporta el grano, deja su huella en el camino así como el lápiz deja su huella sobre una página mientras trae a la

percepción lo que habitaba la intuición. Todo trazo se dirige a la mirada, se traza una línea sobre el papel y hacia el espectador. Quien traza, quien dibuja, lo hace para que alguien vea el mundo desde su mirada. El dibujo es un mediador entre la mirada y la representación, luego, es un mediador entre el mundo y la conciencia.

En la poesía de Esquinca, el trazo está asociado generalmente a la huella y el límite de los sujetos, quien dibuja y quien mira el dibujo. En su poesía, trazar adquiere una connotación mágica que metonímicamente se adhiere al productor de los dibujos. La poesía de Esquinca frecuentemente se construye con base en alegorías y símbolos de la creación artística, especialmente la poesía y la pintura;<sup>66</sup> no resulta extraño que el trazo, entonces, adquiera el significado de ambos, de modo generalmente ambivalente, en una serie de metáforas que recuerdan, no sin razón, las elaboradas estructuras simbólicas de Rilke o Paz.<sup>67</sup> Así, en el poema “Fábula del cazador”, incluido en el libro *Alianza de los reinos*, leemos un relato lírico sobre un cazador y su intención de cercar a un lobo; pero no un lobo real, sino un animal intuitivo, hecho de pensamiento, “Un hombre comienza a pensar en un lobo”, “El pensamiento del lobo merodea impune, desafiante”,

[...]

Decidido, el hombre empuña un lápiz:  
se ha propuesto cazar al lobo.

Transcurren las horas y se manchan las hojas con dibujos feroces:  
en cada giro su mano se desliza con una agilidad inexplicable, casi felina.

---

66 Con justicia, se califica la poesía de Esquinca como parte de un movimiento mayor de metapoesía escrita en México. Ese hecho, por supuesto, resulta apenas notable en el caso de la poesía occidental, de marcado cuño metapoético y autoreflexivo desde el siglo XIX, aunque es de especial importancia para la comprensión global de la obra de Esquinca. Al respecto, véase Ó. Robles, “*Arte poética, poeta impersonal*”.

67 Algunos paratextos, epígrafes en particular, dan cuenta de la cercanía de intenciones entre estos poetas y el que me ocupa. Para un brevísimo repaso de la influencia de R. M. Rilke en la poesía mexicana del siglo XX, véase J. M. Espinasa, “Rilke en México”. Sobre el carácter simbólico de la obra de Esquinca, Raúl Aceves asegura: “No le interesa [a Esquinca] la realidad en sí misma, sino la transmutación alquímica de la realidad, para convertir el plomo en oro, en iluminación. No lo definiría como poeta surrealista o neo-barroco, sino *imaginista o simbolista, ya que su materia prima es la realidad transmutada en símbolo o imagen refinada*, y a veces un tanto idealizada, a la manera de los antiguos románticos” (R. Aceves, “Jorge Esquinca: *Alianza de los reinos*”, 59; las cursivas son mías); Enrique G. Gallegos comparte esta visión de Esquinca como un autor deslindado de su realidad (E. G. Gallegos, *Poesía mayor*, 37-42)

Sus trazos se vuelven más que instantáneos: instintivos.

Pronto el lobo es una sola línea.  
Un salto visible entre la vida y la muerte.  
Entonces el hombre se detiene: ha comprendido.

Apenas tiembla al escuchar el largo aullido al fondo del jardín.  
Se levanta de la mesa y sale hacia la madrugada.  
Ni siquiera nota que se apagan ya las últimas estrellas.

(J. Esquinca, *Región*, 70-71)

Al extender la figura del dibujante como un símbolo del creador, se puede observar que el poema es una elaboración cercana a los tópicos de la poesía maldita sobre la paradójica relación entre el hombre y su creatura –su creación– en la que ésta termina por consumir a aquél. El trazo del lobo lo trae de un mundo de intuiciones y pensamientos, se diría que lo encarna en la realidad perceptiva del sujeto, esta encarnación sucede mediante otra paradoja en la que la progresiva reducción del dibujo, hasta llegar a la línea, es la imagen más certera de lo creado. No hay en el poema una posibilidad del trazo como representación sino que se le explora desde una autonomía *poietica*, cuya relación con el sujeto creador se difumina.

El siguiente poema del libro, “Instrucciones para dibujar al ángel” es una continuación del tópico del trazo como encarnación de lo invisible. En este poema, como en el anterior, el dibujo y la línea tienen el poder de capturar al ente perseguido, en este caso, con una carga simbólica mayor; recordemos que el *ángel* como símbolo de lo invisible posee una tradición muy antigua, cuyo producto más acabado sea quizá el tratado del Seudo Dionisio Areopagita, *Jerarquías celestiales* en el que se establece el papel de mediador entre el hombre y la divinidad; una variante personalísima, pero de profunda influencia en el arte contemporáneo respecto al símbolo del *ángel* es la obra de Rilke,<sup>68</sup> para quien “de manera aún más amplia, el ángel simboliza «la criatura en la cual

---

68 Además de algunos paratextos de Rilke de constante aparición en la obra de Esquinca, podemos encontrar en ella restos intertextuales de la obra de aquél. En el caso del poema mencionado, el

aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible que nosotros cumplimos» (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario*, s.v. *Ángeles*). La figura del ángel cumple entonces un doble papel como encarnación de lo invisible, es decir, la iluminación del poeta como mediador entre los ángeles y el resto de los humanos, y como símbolo del arte que transforma el mundo de lo visible en entidades etéreas y ahistóricas. En la primera parte del poema hay algunas frases que apuntan en estos sentidos: “Para dibujar al ángel incida con violencia sobre su silueta en movimiento. [...] Comience la búsqueda en todo sitio luminoso, descubra en las paredes del aire la huella turbia de su sangre imposible” (*Región*, 72). Esta doble función del Ángel se muestra también en el segundo párrafo del poema en el que las instrucciones para atraer al Ángel reducen al enunciatario a una carnalidad expuesta, pero no por ello menos simbólica. A la manera de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola, en el poema de Esquinca, el artista entra al reino de lo invisible por medio de los castigos de la carne:

Familiarícese con la paciente labor de los alquimistas: juegue con fuego, meta las manos en la llama de una vela: quémese las ingles, el vientre, escáldese la lengua: acostúmbrese a ser un incendio ambulante. No olvide los ojos, empiece con alfileres calentados al rojo vivo: prepárese a *mirar en la luz*.

(J. Esquinca, *Región*, 72; las cursivas son del original).

La progresión del fuego, del sexo hacia los ojos, es también una representación de la labor alquímica que se funda en el dibujo del Ángel, símbolo de lo ascendente del cuerpo y de lo descendente de la divinidad. Las instrucciones siguen ciertos ritos de paso que el enunciatario debe cumplir para recibir al Ángel, entre ellos se encuentra la desconfianza ante lo mirado, la duda de la percepción visual y la deliberada locura de la mirada, la desproporción del ojo:

---

fragmento “Atáquelo en pleno vuelo, jamás cuando duerme: todo Ángel duerme siempre con los ojos abiertos” recuerda uno de los versos más famosos de *Las elegías de Duino*: “Ein jeder Engel ist schrecklich”, usualmente traducido como “Todo ángel es terrible”.

Persiga cierta clase de silencios, en ellos – se dice– habita por un instante la quietud del Ángel. Pero desconfíe, dude siempre; esa sombra que ahora cruza por la página podría ser sólo una mentira del Ángel [...]

En las tardes inútiles contemple largamente los espejos, cubra con ellos un cuarto de su casa, construya las perspectivas más equívocas, disuelva todo límite entre reflejo y objeto, coloque una lámpara votiva en el centro de ese laberinto [...]

(J. Esquinca, *Región*, 73)

Mandorla de la inspiración, el símbolo del Ángel en el poema es el principio de la progresión de la vista hacia el cuerpo; de nuevo, es la progresión de la intuición a la encarnación. Al final, las instrucciones para dibujar al Ángel exigen que éste no sea representado sino encarnado por el artista, la representación es una imposibilidad cifrada en la escritura del procedimiento. Lo que importa, más que la meta, es el viaje:

Abandónese. No mire: ábrase al tacto de ese cuerpo deslumbrante. Piérdase en la llaga de esa carne amadísima como el barco se precipita en el remolino del naufragio.<sup>69</sup>

(J. Esquinca, *Región*, 74)

Al final, el tópico del trazo como límite de lo cognoscible es un motor del poema como negación de la mirada a través de lo múltiple, el régimen de la mirada en el poema correspondería a la *folie du voir* barroca sin que ésta se verifique en la sintaxis del poema. El poema fue escrito a manera de homenaje/presentación de la exposición “Sital de Ángeles” del pintor jalisciense vecindado en Estados Unidos, Roberto Márquez. Si bien, el texto podría calificarse como una ecfrosis genérica<sup>70</sup> –el Ángel, se entiende, es un motivo recurrente en la pintura figurativa de Márquez–, creo que adquiere una significación mayor cuando se le lee como una poética alegórica que engloba la

---

69 Además de una larga tradición, propia de la teología apofántica, en la que el raptó místico es explicado como una supresión de los sentidos mediante un sinnúmero de metáforas de desastres, la relación tópica entre el raptó místico y el naufragio parece provenir de ciertas referencias del poema “The Wreck of the Deutschland” del poeta inglés Gerard Manley Hopkins, en especial las estrofas 13 y 14.

70 La ecfrosis referencial genérica, llamada así por Pimentel, es aquélla que contiene referencias al estilo o a varias obras de un mismo autor, sin particularizar o profundizar en ellas. Al respecto, véase la nota 115, en el tercer capítulo.

producción plástica de Márquez y la producción lírica de Esquinca. Como he dicho, la relación de la obra poética de Esquinca con diversos pintores como Roberto Márquez y Alicia Ceballos ha producido una ingente cantidad de textos que tienen como punto de partida la plástica. En muchos de ellos se usa el tópico del trazo como límite de los sujetos, sin embargo, extraer una frase de un poema cuya complejidad semiótica es mayor sería un ejercicio vacuo por ello, comentaré estos trabajos en el siguiente capítulo.

### 2.3.2. *Mirada e identidad*

Uno de los principios de la identidad es saber que cuando miramos, vemos a otro frente a nosotros. Incluso, cuando miramos al espejo, sabemos que somos y no somos eso que observamos, es nuestra representación pero no nuestro ser. Al ver a otro, sin embargo, también podemos reconocernos como semejantes y, con base en esa semejanza, establecer lazos de dominación o convivencia. Como expuse en la primera parte de este capítulo, muchos de los regímenes de visión se configuran con base en el reconocimiento o no del otro y su posibilidad de volver la mirada como cuerpo o como fantasma.

En los poemas de Jorge Esquinca, sin embargo, más que regímenes de visión, encontraremos modos de mirar en los que el sujeto podrá reconocerse y actuar en consecuencia. En estos poemas, la mirada será el principio con el que los sujetos de los poemas se construirán como tales, ya sea para enunciar el poema desde esa voz, ya sea para dar paso al poema, generalmente desde una mirada oblicua o tangencial, casi barroca. En este sentido, resulta interesante la fascinación tópica de Esquinca por los espejos y los juegos de miradas que, en sus poemas, a diferencia de otros autores, no corresponden a una escritura análoga a la mirada barroca sino que, en la mayoría de los casos, es una escritura más ceñida a moldes poéticos y sintácticos tradicionales. Así en el primer ejemplo de este apartado, el poema “Márgenes II” del libro *Alianza de los reinos*:

Capta la voz que pasa por tu sueño.  
Despierta, una vez más, hacia el espejo  
que te aguarda como un enemigo cotidiano.

¿Serás entonces tú, la que se admira desnuda,  
ajena a la traición de la adversaria  
que repite tu gesto más leve?

[...]

¿Con qué rostro serás entonces tú misma  
la que se aleja mansamente hacia el olvido?

(J. Esquinca, *Región*, 21)

El poema, perteneciente a la serie “Márgenes”, tiene como tema central el sueño —y su capacidad de ser un engaño en quien lo presencia—. La visión no aparece nombrada en todos los poemas pero es, en todos ellos, el vehículo sensorial por el que el enunciante accede a la amada, apenas una fugaz visión, pocas veces tangible. Si bien es el único sentido que es nombrado en la serie, es un sentido que engaña y que es en realidad una afrenta a la percepción real.<sup>71</sup> En el poema, el sujeto del cuerpo reflejado en el espejo duda de la veracidad de él; el reflejo es un enemigo de la carne, por tanto también lo son el instrumento que lo refleja —el espejo— y el mecanismo que lo permite —la visión. La mirada del *yo* lírico es tangencial en tanto que no parece mirar directamente al sujeto femenino, sino a través de su representación especular, aunque en ella es capaz de mirar el deseo del sujeto femenino, “la que se admira desnuda”; el poema, como la serie entera, se desarrolla en el reino onírico, la mirada arrojada sobre la mujer es, entonces, una mirada doblemente mediada y, por tanto, una imagen doblemente falsa, ni el *yo* lírico, ni el sujeto femenino son capaces de fijar un rostro que mostrar pues la corporalidad de lo real no reside en ellos, observadores, sino en lo que está detrás de lo observado.

La identidad en Esquinca tiene al espejo como un tópico productivo en varios poemas. No es, por supuesto, para menos, considerando la carga simbólica que tienen el

---

71 La excepción sería el poema VIII en el que la visión es un sentido fiable porque se produce en los ojos de la amada: “Que de tus ojos incomparables fluya la visión. / Desciende, colma esta ausencia, guárdame del olvido” (J. Esquinca, *Región*, 27).

espejo y el reflejo en la construcción de las identidades y del conocimiento: recordemos el valor del espejo como metáfora de la ciencia y el conocimiento de la realidad y, dentro del régimen de visión barroca, el poder de un espejo cóncavo y su representación monstruosa de un mundo que se oculta a los ojos (véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario*, s.v. *Espejo*). En los poemas “El ahogado” y “Alabanza de la orquídea” se puede observar la idea del espejo como un reflejo certero. El primer poema, parte del libro *Alianza de los reinos*, utiliza el tópico del espejo en uno de los versos a la mitad del poema, a lo largo del cual se ha construido la imagen de la noche como un ahogado cuyo cuerpo se encuentra en comunión con ciertos elementos de la noche, las aguas, la marea, las lámparas, los observadores. Entonces,

Nada estorba el navegar incierto del ahogado—  
un súbito vaivén  
le da la vuelta:  
“El agua es el más profundo espejo de la muerte”

(J. Esquinca, *Región*, 44)

La muerte como elemento nocturno encuentra su identidad en el espejo de agua. Aquí el espejo no funciona como una réplica de lo mirado, sino como una extensión; el agua es un espejo que no miente porque es, metonímicamente, la muerte misma. El ahogado, el sujeto inmóvil del poema, queda en medio de dos miradas que se reconocen en un solo cuerpo, el agua y la muerte; lo que envuelve al cuerpo es el agua-muerte que lo colma. En el segundo poema, perteneciente al libro *El cardo en la voz*, la exploración del tópico del espejo es menor, pero no por ello menos significativa.

El tema de “Alabanza de la orquídea” es la descripción pormenorizada de la flor y las extensiones simbólicas de los elementos que la componen. La descripción juega con las dos caras de un símbolo: una visión conservadora en la que la flor es una extensión de la femineidad como generadora de vida, depositaria de la fecundidad, y otra visión en la

que la forma de la planta es también un provocación del erotismo.<sup>72</sup> La celebración de las dos funciones construye a la orquídea como una extensión de lo femenino. En el poema, la visión es apenas un ornato simbólico, pero la mención al acto de mirar lo constituye como un acto *voyeur* y transgresor en el que lo mirado se vuelve una extensión del cuerpo propio.

No basta una vida para acercarse a tu misterio. Alta en la vara te ofrendas, tú misma vuelta azoro, como niña que avizora en el espejo su entrepierna.

(J. Esquinca, *Región*, 196)

Aquí basta el vistazo, es decir, la visión dinámica, oblicua, para constituir el erotismo del cuerpo propio. No es la mirada que detiene y objetualiza, sino el vistazo que, en movimiento, dinamiza también el cuerpo de quien acerca el espejo a la entrepierna. En esa mirada oblicua, el deseo de sí es lo que identifica al sujeto que mira, el erotismo vuelto egotismo. La “niña que avizora” se constituye como el primer símbolo que construirá la identidad de la orquídea en el poema, la pregnancy de su cuerpo la mueve al reconocimiento y posterior deseo (véase nota 45 de este capítulo). La orquídea-flor niña es una flor erotizada que resignifica el significado simbólico “original” al acercar la forma de la flor a la consunción de la mirada erótica, fuera del ámbito exclusivo de la reproducción y la fertilidad.

Otro modo de construir la identidad de los sujetos mediante la mirada en la poesía de Esquinca es la mirada a los otros o al Otro que, al ser devuelta, confirma la existencia del observador, una mirada heterárquica en la que la realidad alterna confirma la realidad del sujeto y no al revés, como sucede en las tradiciones escópicas hegemónicas. En el

---

72 Esta doble significación simbólica corresponde con lo que señala el *Diccionario de símbolos* coordinado por Chevalier y Gheerbrant: “En la China antigua las orquídeas estaban asociadas a las fiestas de primavera, donde se utilizaban para expulsar las influencias perniciosas. La principal, conviene precisarlo, era la esterilidad. El órquide, como su nombre indica, es un símbolo de fecundación. Por otra parte, también en la China la orquídea favorece la generación y es prenda de paternidad. Pero la muerte de un niño, así concebido bajo su influencia, sobreviene al cortar las flores. Turbia flor que quita lo que ha dado. La belleza de la flor la presenta, sin embargo, como símbolo de perfección y de pureza espiritual”. (s.v. *Orquídea*)

poema “Enero: ‘Journey of the Magi’, perteneciente al libro *Alianza de los reinos*, se reescribe el relato de los magos de oriente que, conducidos por una estrella, acuden a adorar al recién nacido “rey de los judíos” (*Mateo 2: 1-12*). El poema es una narración en primera persona del plural, el *nosotros* lírico, indistinto en tanto que no se nombra a los relatores, comienza y cierra el poema con referencias a la vista, la primera referencia indirecta, la segunda, directa:

Muchos días hemos seguido la estrella,  
[...]  
De la mano de la muerte  
hemos venido para ver su nacimiento y tal vez,  
tal vez nacerán también ese día nuestros ojos

(J. Esquinca, *Región*, 61)

Ambas referencias se encuentran en el pre-texto bíblico. Al comienzo del capítulo, los magos de Oriente preguntan “¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Pues *vimos* su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarle?”; al final del capítulo se relata “Al *ver* la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; *vieron* al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron[...]” (*Mateo 2: 2, 10-11*; las cursivas son mías);<sup>73</sup> aunque en el poema de Esquinca, la mirada, más que un acto es una posibilidad, una posibilidad que parece más real, más cercana que en otros poemas. Los sujetos enunciantes del poema asisten para ver el nacimiento del Dios; – la idea de la vista como reconocimiento de lo real, pero también como su comprobación, recordemos el prestigio de lo visual como lo verdadero, cifrado en la duda de santo Tomás (*Juan 20: 25-28*)– pero esta visión existe sólo como posibilidad. Es el sujeto mirado quien dota de sentido al que mira y describe; la mirada del testigo, el que da fe, se vuelve en un gesto de humildad una consecuencia de lo que mira. La mirada se retrata en este poema

---

73 En la tradición católica de la interpretación bíblica, se asume que los pasajes citados tienen un antecedente profético en *Números 24:17* (“Lo *veo*, aunque no para ahora/ lo *diviso*, pero no de cerca:/ de Jacob avanza una estrella,/ un cetro surge de Israel”; las cursivas son mías) y en *Isaías 9:1-2* (“El pueblo que andaba a oscuras/ *vio* una luz grande”; las cursivas son mías), respectivamente.

al modo de las pinturas medievales que representaban los momentos de la liturgia, como un momento estático, una *stasis* que detiene el movimiento del tiempo y lo vuelve instante de la iluminación. La mirada en el poema recuerda las categorías “mirada como diálogo” y “mirada como donación” de Ouellet (véanse las notas 52 y 53), el foco de la mirada no está tanto en la intencionalidad de sujeto cuanto en la *aparición* de lo mirado como anunciación e iluminación, sin que necesariamente esto se verifique en el poema. La contemplación del recién nacido es la confirmación de la existencia de quien mira, en este sentido, la función de la mirada está cerca de la siguiente categoría, “la mirada óptica”.<sup>74</sup> Pero antes, analizaré los dos últimos poemas de la presente categoría, en los cuales la identificación mediante la mirada se complejiza en una construcción visual barroca.

En el poema “*Déjà vu*”, incluido en el libro *Isla de las manos reunidas*, la mirada cruza todo el poema a manera de tópico y eje temático de él. Es evidente que desde el título se tematizará el problema de la mirada y la memoria; la mirada que se dirige a otro enunciatario, que no aparece personificado salvo por el pronombre y que, veremos, parece jugar el rol de doble en la creación de la identidad del sujeto. Transcribo el poema entero:

¿Dónde te he visto antes? ¿En la fatiga del agua estancada que miraba desde el  
Ponte del diavolo en Venecia, sin poder apartar los ojos porque el recuerdo de  
una imagen –que ahora he olvidado– me lo impedía? ¿Dónde te he visto  
antes? ¿En el estanque milagroso de *Los nenúfares*, en los destellos del  
petróleo que se demoraba junto a los muelles del Sena, en la penumbra que

---

74 El poema de Esquinca tiene una fuerte carga de intertextualidad con el poema del mismo nombre de T. S. Eliot en el que el sujeto lírico es uno de los Magos de oriente que cuenta la difícil travesía para asistir al nacimiento del mesías. El poema de Eliot tiene un tono de irreparable melancolía; aunque el viaje ha valido la pena, los sujetos se encuentran en una especie de limbo espiritual, han presenciado un nacimiento y una muerte, sin que se distinga la diferencia entre ambos: “The narrator has seen and yet he does not fully understand; he accepts the fact of Birth but is perplexed by its similarity to a Death, and to death which he has seen before.” (Smith, “On ‘The Journey of the Magi’”): “All this was a long time ago, I remember,/ And I would do it again, but set down/ This set down/ This: were we lead all that way for/ Birth or Death? There was a Birth, certainly,/ We had evidence and no doubt. I have seen birth and death,/ But had thought they were different; this Birth was/ Hard and bitter agony for us, like Death, our death”.

anegaba las crujías de una fortaleza junto al mar? ¿En qué estación, en qué clima te he visto antes? ¿Sería en otoño, luego de las lluvias, cuando caminaba por la Avenida Mazatlán y tuve entonces este mismo sentimiento, como si de pronto hubiese perdido la memoria de una imagen que había considerado imborrable y un instante después me descubro perdido en la contemplación de ese charco, mirando con una minucia febril el revoltijo de hojas y raíces, de lodo y pétalos y ramas, mirando como quien puesta su vida en la mirada? ¿Fue quizá entonces que te vi por primera vez, cuando cayó la hoja y entre las ondas surgió el mismo rostro que en Venecia y París, el mismo que apareció en las pinturas de Monet, el mismo que miré en la oscuridad de una celda en San Juan de Ulúa, mi verdadero rostro –el tuyo– en un tiempo distinto, mi rostro de un tiempo ya perdido?

(J. Esquinca, *Región*, 251)

El poema sucede en un ambiente entre la ensoñación, la memoria que progresivamente se va perdiendo y la mirada que delimita estos dos estados. Ese *déjà vu* del rostro del Otro no sucede directamente sino hasta el final del poema –que corresponde a un tiempo anterior en la ficción–; lo que sucede durante el poema es la mirada triangulada por dos dispositivos no verbales: la memoria, entendida como imagen que vuelve, y la pintura como imagen detenida que pone en movimiento la memoria. Como en otros poemas, la mirada corresponde a un instante en el que el tiempo se detiene o se cruza. Lo mirado se vuelve hacia el sujeto pero en forma de doble, el rostro que observa es en realidad su propio rostro, un desdoblamiento que surge de lo mirado. El poema apenas menciona el cuadro *Los nenúfares* de Monet (véase Ilustración 2), pero la construcción avanza dentro de una ecfrasis con alta *enargeia*,<sup>75</sup> el cuadro es un objeto observado pero al mismo tiempo es uno de los escenarios del observador. El sujeto que mira se encuentra en un cruce de miradas entre el cuadro y el mundo exterior.

---

75 A reserva de una explicación y problematización de mayor profundidad de los términos que se hará en el siguiente capítulo refiero a la definición que utilicé en el capítulo anterior (véase la nota 35). En el caso del poema de Esquinca, hay una alta *enargeia* puesto que el cuadro *Los nenúfares* no es sólo una representación verbalizada sino que forma parte del escenario en el que el sujeto se desarrolla.



Ilustración 2: C. Monet, *Water Lilies and Japanese Bridge*, óleo sobre tela, 90.5 x 89.7 cm, Princeton University Art Museum

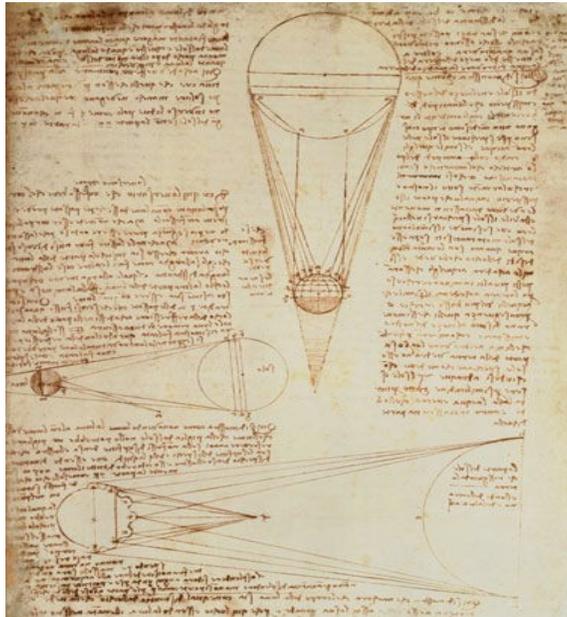


Ilustración 3: L. da Vinci, *Codex Leicester* (Ms.) 1508-1510. Col. privada

El instante en que la memoria vuelve, cuando el *déjà vu* se efectúa, los tres espacios – Venecia, París, el pantano con los nenúfares– se empalman en una sola percepción visual: el rostro del otro que en realidad es el rostro pasado del sujeto lírico.

El rostro pasado vuelve al presente, no se actualiza, se presentifica como imagen fantasmática y es devuelto al que mira como una imagen al mismo tiempo ajena y reconocible. La otredad de sí mismo existe en la imagen y en la memoria, pero en esta última sólo mediante la mirada, el sentido privilegiado por el que el sujeto conoce el mundo y a sí mismo, esto que lo acercaría al régimen escópico cartesiano, sin embargo, la complejidad especular y reflexiva de las miradas así como el espacio de indeterminación del estado onírico y la simultaneidad de los espacios acercan la visión en el poema al régimen escópico barroco. No se puede asegurar que uno de los espacios –o una de las miradas– sea más verdadero que el otro en tanto que el sujeto da cuenta de todos con verosimilitud verbal.

Otro aspecto relevante del poema es el simbolismo del puente que en prácticamente todas las tradiciones es una señal de transición y paso entre dos mundos, un mediador entre mundos y jerarquías (véase J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario*, y J. E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. *Puente*); todo en el poema hace referencia a los puentes y las mediaciones, así, el Puente del diavolo como uno de los escenarios se relaciona tópicamente con la celda en San Juan de Ulúa, uno de los límites territoriales de México en el Golfo de México; aquél, a su vez, recuerda una de las pinturas de Monet en la que, en compañía de los nenúfares, se representa el puente japonés de Giverny (Monet, *Le pont japonais*). A lo largo del poema la mirada se construye como un puente entre el mundo de la percepción y el mundo de la intuición, sin que ninguno de los dos tenga primacía sobre el otro; a esto hay que agregar que las frases que componen el poema son todas interrogaciones, lo que se enuncia es, más que un dicho, una presunción, una anunciación de lo que sucederá después del poema; así, el poema entero es una

mandorla, un puente entre la representación y lo representado, entre lo mirado y quien mira, un quiasmo en el que el espacio y el tiempo convergen en el poema.

El último poema de esta categoría, “Pliego de Leonardo”,<sup>76</sup> también incluido en *Isla de las manos reunidas*, también escrito en prosa, es un relato en primera persona puesto en boca de Leonardo da Vinci. El eje del poema es, más que Leonardo, la mirada de Leonardo, desde el comienzo del poema en el que se juega con la referencia a una muy conocida cita del pintor renacentista en la que afirmara que la vista es el más noble de los sentidos:<sup>77</sup>

En el noveno día del noveno mes miro la Luna. Pongo en este empeño toda la entereza, toda la pasión con que he adiestrado al más noble de los sentidos. Recuerdo que alguna vez escribí: *Cerrad los ojos y mirad: lo que habéis visto ya no existe, y lo que veréis no existe todavía*. Pues bien, ahora digo que esta Luna – plena, fría, quieta– es toda la mirada, y el mismo verbo y la noche misma en que la miro. Yo, que conozco los sedimentos ocultos desde siempre en el lago del corazón; que he destazado incontables pájaros para aprehender el íntimo resorte de su vuelo; que he escrito con minucia la acción del viento y de las aguas; que he diseñado mecanismos y aparatos más allá de toda predicción; y que al hacerlo he confiado en la grandeza de Nuestro Autor y de mi alma, toda ella resumida en la clara inteligencia, me encuentro ahora abandonado, oh Luna, a la perplejidad. Debo confesar que aún niño he padecido por su influjo. “Has bebido el aliento de la diosa blanca – me dijeron– tarde o temprano verás visiones, hablarás una lengua que no es la tuya”. Y esta noche, a semejanza del unicornio que encuentra sosiego al reclinar la testa en el seno de una virgen, soy en su regazo una sombra más.

(J. Esquinca, *Región*, 315)<sup>78</sup>

---

76 El título del poema se refiere al Codex Leicester, también llamado Códice Hammer, es una serie de pliegos en los que Leonardo da Vinci, entre 1506 y 1510, describió las propiedades naturales de, entre otros objetos, la Luna. El código contiene explicaciones científicas y está profusamente ilustrado por el autor (véase Ilustración 3); existe una introducción a este código, así como algunas imágenes, en la página electrónica del American Museum of Natural History.

77 “Pues quien pierde la vista, pierda la belleza del mundo con todas las formas de las cosas creadas, y el sordo pierde únicamente el sonido, que resulta de la agitación del aire golpeado, cosa de mínima importancia en el mundo. Tú que dices que una ciencia es tanto más noble cuanto más digno es el sujeto a que se aplica, y que por eso vale más una falsa concepción de la esencia de Dios que la concepción verdadera de una cosa menos digna, habrás de admitir que la pintura, que sólo se aplica a las obras de Dios, es más digna que la poesía, que sólo se ocupa en fraguar mentirosas ficciones de las obras humanas” (L. da Vinci, *Aforismos*, §365).

Como se comentó al principio del capítulo, Leonardo es reconocido por muchos estudiosos como uno de los más importantes impulsores de la perspectiva sintética que culminará en la perspectiva cartesiana; su idea de visión, aunque científica, corresponde con una epistemología totalmente renacentista en la que el observador es capaz de distanciarse de los objetos que observa, sin influir en ellos y, mucho menos, recibir influjo alguno de parte de los objetos. El régimen escópico cartesiano está presente al principio del poema en las diversas declaraciones del sujeto, la voluntad de mirar es absoluta y el observador es el centro del esquema de la mirada, a tal grado que las cosas dependen de su mirada para confirmar su existencia;<sup>79</sup> sin embargo, conforme avanza el poema, la autonomía y la voluntad del sujeto se van poniendo en tela de juicio; el objeto observado, la Luna, va tomando posesión de los espacios aledaños y de los actos del sujeto: “Pues bien, ahora digo que esta Luna – plena, fría, quieta– es toda la mirada, y el mismo verbo y la noche misma en que la miro”. Las siguientes frases caracterizarán a Leonardo como participante del régimen de sentido cartesiano, aunque *avant la lettre*, por supuesto, pues su desapego de los objetos del mundo aumenta ante la curiosidad científica que lo domina; estas frases también mostrarán la irónica transformación que sufrirá más adelante. Lo que se presentaba como un objeto ajeno al sujeto ha subvertido las posiciones fenomenológicas para recobrar la vida mitológica<sup>80</sup> que le había sido

---

78 El poema, originalmente publicado en una edición independiente del libro *Isla de las manos reunidas*, tiene algunas variantes en su parte final. Cito el fragmento original: “Y esta noche a semejanza de la bestia de un solo cuerno que halla sosiego al descansar la testa en el regazo de una virgen, ya no miro más la Luna: estoy” (J. Esquinca, *Isla de las manos reunidas*, 77). Como se verá más adelante, la interpretación que propongo del poema se mantiene a pesar del cambio.

79 En este sentido interpreto la cita de Leonardo, puesta en cursivas dentro del poema. La frase es una cita textual de uno de los tratados de Leonardo sobre la anatomía y función del ojo (L. da Vinci, *Aforismos*, §291)

80 Es bien conocido el papel de la Luna en prácticamente todas las mitologías primitivas y aun en las contemporáneas; sus múltiples avatares divinos dan cuenta de ello, así como los ritos alrededor de su figura y los símbolos que se han construido con ella (véase, J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, s.v. *Luna*).

arrebatada en la observación científica, para retomar su poder no sólo como espectador sino como el mundo entero, el espacio, la dicción. El sujeto reconvertido en imagen recuerda los influjos que sobre él había mantenido la Luna espectadora –la imagen que recuerda, la imagen que es memoria–; para explicar la transformación de subjetividad activa en objetividad pasiva, el *yo* lírico se compara con el unicornio que reposa, sosiego como el otrora observador Leonardo, en el regazo de una virgen. Esta mínima referencia, llena de comunicatividad, desata una serie de asociaciones entre los sujetos del poema en las que priman las funciones simbólicas de los elementos. Así, el unicornio representa el viraje entre el observador objetivizante y el observador objetivado, su carácter ambiguo en muchas tradiciones y su relación con el *Monstrum Hermaphroditum* (véase J. E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. *Unicornio*) caracterizan al observador como un ente “desencarnado” cuya voluntad ha sido subyugada por un doble femenino, la Luna, femineidad mítica, y la Virgen, femineidad particular también mítica. La doble articulación de la Luna como madre generatriz y como virgen dominatriz la convierte en un símbolo completo de lo femenino que, en el juego de la mirada absorbe al observador –no es extraña la asociación simbólica entre la luna y el ojo divino o la luna como observadora de la noche (véase J. Chevalier, *Diccionario*, s.v. Luna)– y en un nivel de mayor humillación, el que antes fuera sujeto, luego imagen ahora es una “sombra más” en el regazo de la luna.

Sin que se trate de una ecfrosis en ningún sentido del término –ni una descripción vívida, ni una metarrepresentación–,<sup>81</sup> el poema en cuestión revela algo cercano a lo que W. J. T. Mitchell ha calificado como la esperanza y el miedo ecfrásticos, esto es, la posibilidad latente de que un texto sea capaz de representar totalmente, o incluso sustituir al objeto visual que está describiendo (*Teoría de la imagen*, 147); entre ambos

---

81 En análisis temprano de este poema (R. Cruz Arzabal “Una celebración de lo visible”, 98), afirmé que su origen era una ecfrosis en la que la imagen funcionaba como fondo o paisaje a las acciones y el sujeto del poema. En una revisión posterior de este análisis decidí rectificarlo e incluirlo en el presente capítulo.

momentos del principio efrástico vive la posibilidad de fundirnos con el Otro y las reacciones que ello provoca; el observador del cuadro, un ente racional cuyo pensamiento científico incide en su “modo de ver” jerarquizado y sintético –lo primero se observa en la referencia última a “Nuestro Autor”, lo segundo en la cita– representa el polo masculino de lo humano; mientras que la Luna, un ente objetual que, sin embargo, readquiere niveles míticos desde los cuales observa al sujeto, representa el polo femenino de lo humano. El poema narra el momento en el que la masculinidad es neutralizada por la mirada femenina, o mejor, es subvertida y “ambiguada” en la figura hermafrodita del unicornio en el regazo de la virgen; sin embargo, no hay en el poema algún signo de resistencia a esta transformación, como sí sucediera en otros ejemplos en los que las posibilidades efrástica y de fusión con el otro son vistas como un peligro, al contrario, el sujeto sufre un cambio de identidad gustoso, no se lamenta de su nuevo estado, a lo sumo, señala lo paradójico de la transformación, pero no la detiene. El nuevo orden escópico del sujeto, el modo de mirar con el que se construye como tal, es semejante a la mirada heterárquica de Ouellet, aunque la donación, en este caso, exista en el sujeto que mira, y no en quien recibe la mirada.<sup>82</sup>

### 2.3.3. *La mirada óptica*

Una mirada que se mira a sí misma, no para reconocerse sino para hundirse en lo que mira; una mirada que mira lo que nace o lo que muere, una mirada que delimita su propio contorno y el de lo que ve. Martin Heidegger en su *Sein und Zite* propone, desde los primeros apartados, la distinción entre lo “ontológico” y lo “óptico”, mientras que lo

---

82 Resulta interesante notar la distinción entre la primera versión del poema, transcrita notas atrás, y la versión que analizamos. Si bien en ambas se da cuenta de la neutralización del sujeto como observador autónomo, en la primera versión queda claro que el sujeto no permanece a merced de la Luna sino que gracias a ella se potencia su existencia. En la primera versión, el sujeto deja de ser un observador para convertirse, analógicamente, en un animal ambiguo que suspende la continuidad de su Ser para dar paso a la evanescencia del Estar. La luna, el ojo que devuelve la mirada, transforma al sujeto en una imagen detenida, casi una naturaleza muerta

primero es la pregunta primordial por el *Ser*, lo segundo es la investigación sobre las características de los seres que tienen existencia después de las condiciones del *Ser*, es decir,

La existencia se decide exclusivamente por obra de ‘ser ahí’ mismo del caso en el modo del hacer y el omitir. La cuestión de la existencia nunca puede liquidarse sino por medio del existir mismo. La comprensión de sí mismo que lleva la dirección *en esto*, la llamamos ‘existencial’. La cuestión de la existencia es una ‘incumbencia’ óptica del ‘ser ahí’. (M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, §4)

En este sentido, los poemas que he seleccionado para este apartado son aquellos en los que la mirada delimita o es parte de la delimitación de la existencia de los sujetos en los poemas; mirar a la muerte, mirar las formas de la divinidad, mirar el nacimiento son momentos en los que la mirada no mira las cosas específicamente sino en sus límites existenciales.

En su ensayo “El yo, el ojo, la voz”, Giorgio Agamben postula una distinción entre modos de mirar de acuerdo con la posición del sujeto con respecto a su propio ojo (una posición, se entiende, conceptual más que anatómica). La primera posición, absoluta, corresponde a la mirada cartesiana; la segunda, límite de la mirada en un yo evanescente pero puntual, correspondería a una mirada “wittgensteiniana”; la tercera, un testigo – *testis*, “de un arcaico *\*tristis* que significa ‘aquel que se tiene como tercero’ entre el ojo y el mundo” (G. Agamben, *La potencia*, 101)– que también es un límite del mundo que observa. La mirada óptica estaría, mayormente, entre la segunda y la tercera posición, marcando el límite hacia el sujeto o del sujeto de la mirada.

En el poema “Un ángel para los niños de la sombra” se repite el motivo del ángel como símbolo de la intuición creadora; este personaje parece ser el enunciatario del poema en el que se le caracteriza como un ser limítrofe, un mediador. En varios versos se hace referencia a esta condición límite del ángel:

Cómo tomarte de la mano, darte alas,

decir “Mira lo que nunca has visto,  
mira bien el principio del mirar.”  
[...]  
Mortal entre las mortales cosas,  
nada es para ti la luz que me alimenta.  
[...]  
Nada es para ti  
el mundo que levantan las palabras.  
[...]  
Vienes  
de tu muerte hacia una mano que no es mía.

(J. Esquinca, *Región*, 289)

El sujeto de la mirada es el ángel, sujeto limítrofe, es empujado por el *yo* lírico hacia el nacimiento de la existencia, un rincón metafísico en el que nacen las cosas que se presentan ante el ojo. Como si se tratara de un ojo enucleado de su centro, quien mira se mira mirando, mira un principio que posibilita las condiciones de la mirada. Encontramos una mirada similar en el poema “La última moneda”, en el que se cuenta la agonía de Elías Nandino, mentor y amigo del autor,<sup>83</sup> mediante diversos símbolos. El poema está construido con base en la simbología griega del rito de paso a la muerte, el enfermo reposa sobre sábanas que son como espuma, que lo bañan, la cama del hospital es una barca en la que ha de partir, guiado por Caronte, para cruzar uno de los ríos del Hades.<sup>84</sup> Al final, el enfermo le pide al *yo* lírico que le dé una moneda, y la mirada entra en juego en el poema

– ¿Una moneda? Le grito entre las ráfagas – . ¿Una moneda?  
– Sí. Necesito diez pesos para mi pasaje.  
Luego me soltó.  
Lo miré girar, remolinear desde la orilla.

---

83 El poema carece de nombres y referencias personales, pero en la página 87 de la edición original (*Vena cava*), se aclara que el personaje del poema es el poeta Elías Nandino.

84 Algunas versiones del mito aseguran que Caronte cruza a las almas por el río Estigia, en especial Virgilio; otras, la mayoría, aseguran que cruza el río Aqueronte (al respecto véase C. Falcón Martínez, E. Fernández, R. López Melero, *Diccionario*, s.v. *Caronte*; *Theoi*, s.v. *Kharon*). David Huerta publicó un breve y elogioso comentario sobre este poema, en el que sigue la tradición virgiliana (D. Huerta, “La moneda estigia”, 3).

Entonces abrió los ojos.  
Miraba nada, o miraba justo en el centro de la nada.  
Yo busqué en mi bolsillo la moneda  
que a hundirse entre las sábanas  
relumbró un instante  
frente a la noche sin límites.

(J. Esquinca, *Región*, 334)

La mirada es la comprobación de la existencia del *yo* lírico y del enfermo quien, antes de morir, mira ese espacio óptico en el que el *Ser* deja de definirse como tal para cruzar el río del Hades. Mirar el centro de la nada como mirar el centro del límite existencial. El poema relata, desde la correspondencia de las miradas, otra forma de mirarse mirando. Al final, después de que el enfermo ha muerto, la mirada del *yo* lírico, que originalmente no fue correspondida, recibe la luz de la moneda; el *yo* mira el principio del viaje.

Encontramos un ejemplo en el polo opuesto a la muerte, pero en el mismo límite existencial, en “Topo de cielo” la mirada es el umbral existencial de un *yo* lírico aún no nacido. El *yo*, sin embargo, describe lo que está fuera del vientre y narra algunos momentos simbólicos previos a su nacimiento.

La poesía de Esquinca tiene como influencia importantísima, junto con otros tópicos y perspectivas, la ciencia alquímica, su terminología y sus procedimientos. En la elaboración de “Topo del cielo” podemos ver que el poema construye la analogía o correspondencia entre el *yo* lírico y la luna como topos entrañados:<sup>85</sup> “La luna es el topo en la entraña del cielo, avanza hacia el sol que nunca ve pero intuye como un pulso magnífico”; “Y yo sabré que he de nacer un mes antes de lo previsto, topo ligero en el

---

85 La analogía o correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos es uno de los elementos fundamentales de la alquimia: “En estrecha relación con la alquimia y la astrología está la idea de que el hombre es un microcosmos, a imagen y semejanza del macrocosmos (del resto de la creación). Los astrólogos caldeos derivaron de aquí su concepto de la influencia de las constelaciones cambiantes) de las estrellas en el devenir humano, tal y como postula la astrología. El primer testimonio escrito acerca de la analogía microcosmos-macrocosmos aparece en la *Tabula Smagdina* de Hermes Trimegisto (que se conoce desde el siglo VIII): «...lo que es abajo es también arriba y lo que es arriba es también abajo, a razón del prodigio de Una Cosa» (C. Priesner y K. Figala, *Alquimia*, s.v. *Cosmos*).

vientre de mi madre [...]” (*Región*, 247). La significación simbólica del topo no hace sino apoyar la correspondencia señalada:

El topo aparecería como el símbolo del iniciador a los misterios de la tierra y de la muerte, iniciación que, una vez adquirida, preserva o cura de las enfermedades. Del plano físico, el del animal de los cultos agrarios. El símbolo permite pasar al plano espiritual, el del maestro que guía al alma a través de las tinieblas y del laberinto subterráneo, y la cura de sus pasiones e inquietudes. (J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario*, s.v. *Topo*)

A través de la mirada, los sujetos del poema establecerán su relación con el mundo que los rodea, estableciendo también otras correspondencias con el mundo celeste.

Durante el eclipse, mi madre mirará, de vez en cuando, a través de una lentilla, hacia el cielo. Mi padre hará fotografías de la luz que filtran las palmeras; las imágenes conservarán la boca de la sombra, el avance del topo celestial que yo –ciego también– aún no he visto, pero puedo adivinar. [...] Y yo sabré que he de nacer un mes antes de lo previsto, topo ligero en el vientre de mi madre, he de abrirme paso hacia la luz más cierta, inmutable y central, como su corazón.

(J. Esquinca, *Región*, 247)

El niño no nacido y la luna, ambos topos, son puntos que todas las miradas tocan de ida y vuelta. La madre, al mirar la luna, está también mirando a su hijo, o su semejanza; en las fotografías que toma el padre aparece también una huella del topo celestial, el avance ligero que adelanta el avance del niño que nacerá prematuro. La luz es una metáfora recurrente para hablar del nacimiento, desde dar a luz, hasta alumbrar, la madre y el hijo se iluminan mutuamente; En el poema, es la luz de la luna la que guía el avance del no nacido hacia la luz de la madre; una luz primordial que definirá el tránsito óptico por el que el no nacido comprobará su existencia. En este punto, resulta interesante que a pesar de que el *yo* articula verbalmente desde el vientre materno, no es la palabra la que realiza su existencia, sino la luz y la mirada. El ocularcentrismo del poema resalta frente a la desconfianza de lo visible o a la ocularfobia de otros poemas: No es, por supuesto, un ocularcentrismo cartesiano, sino de cuño simbólico y místico.

¿Es posible que la mirada óptica sea percibida o producida por un objeto? En un principio, se tendría que contestar negativamente esta pregunta, en tanto que lo óptico es un privilegio de los seres, no necesariamente de las cosas; sin embargo, si pensamos en los artefactos, herramientas, extensiones corporales, etc., que posee el hombre para la creación artística, podemos pensar que en dichos artefactos habita una posibilidad de la mirada óptica. Este es el caso del poema “La segadora”, incluida en el libro *Isla de las manos reunidas*. Dedicado a la memoria de Lola Álvarez Bravo, reconocida fotógrafa mexicana fallecida en 1993, el poema explora la mirada creadora de la fotógrafa, su relación con la luz y los objetos y seres fotografiados; los lentes de su cámara son la medida del tiempo, habitados por una luz primordial que desvanece lo que toca, lo temporal se vuelve filtro de la luz y no su paso. El poema podría considerarse, además de una celebración del arte fotográfico, un elogio de lo inminente. Así, la cámara captura lo que se da al ojo de la fotógrafa. La mirada óptica no es, en este caso, la mirada de los seres sino la de la lente que les da forma en lo visible:

El mundo es un rostro  
que la luz disuelve sin propósito.  
[...]  
Tú habitas justo en el dintel  
de las apariciones. No  
en la inmovilidad; en la quietud  
de quien aguarda.

(J. Esquinca, *Región*, 303)

El poema representa de modo muy claro la transición que ha tenido la poética esquinquiana a lo largo de los años. Como se había comentado, Esquinca asume un mayor riesgo verbal en sus libros más recientes, aunque el cambio se advertía desde algunos poemas de *Isla de las manos reunidas* y, especialmente, *Vena cava*. El uso de encabalgamientos y versos disímiles son algunos elementos que evidencian el cambio en la poética, por ejemplo, en la estrofa siguiente:

Vigilante,  
pájara en la cuerda floja del aire,  
tienes una red  
que sólo te sostiene la mirada.

(J. Esquinca, *Región*, 303)

Desde el título del poema se exhibe la poética de éste. La segadora como metáfora de la artista, su labor como una recolección de instantes, un guardar las imágenes para transformarlas como el grano que se cosecha. El personaje es una evocación de la muerte con guadaña que sacará las cosas de su lugar para llevarlas a la mirada, de nuevo el tiempo se mide o sucede en el ojo, no en los objetos, la fotografía es una mediadora de la mirada óptica que otorga la cámara:

Un parpadeo en esta cacería  
es cuestión de vida o muerte.  
Tú resides en los filos  
de la anunciación,  
  en el puro asombro  
del instante y el naufragio.

(J. Esquinca, *Región*, 303)

Con respecto a lo aquí elaborado, el libro *Isla de las manos reunidas*, se ha visto, es uno de los más interesantes; la preeminencia de la mirada y sus múltiples posibilidades poéticas en el desarrollo de los poemas son muestra de ello. No es casual que incluso desde los títulos de los apartados y sus epígrafes se muestren algunas de las categorías que utilizamos para los poemas. El apartado “Cuaderno para iluminar”, el primero de los cuatro que conforman el poemario, abre con un epígrafe de Henri Michaux, poeta de lengua francesa y pintor que ha sido traducido por Esquinca (véase bibliografía) en el que se adelanta lo que llamo la mirada óptica:

Constantemente, durante esas largas horas, recibía, con los ojos cerrados, la prueba de que la imagen es una certeza inmediata que el lenguaje no puede traducir sino de muy lejos, y que ella tiene en el espíritu un sitio verdaderamente aparte, materia prima para el pensamiento.

(J. Esquinca, *Región*, 243)

Un caso similar se observa en el epígrafe de Octavio Paz que antecede la sección “Sol de las cosas”, llamada “Cuarta vía” en la primera edición del poemario *Isla de las manos reunidas*, aunque publicada bajo el mismo nombre en 1994 como una *plaque* independiente. El texto, obtenido de *El mono gramático*, y que abre una serie de poemas en los que se explora la relación de la pintura de Alicia Ceballos con los objetos y la mirada, es una elaboración de uno de los tópicos de la obra paciana, a saber, el mundo de la percepción y los sentidos. Reza el epígrafe:

Las cosas reposan en sí mismas, se asientan en su realidad y son injustificables. Así se ofrecen a los ojos, al tacto, al oído, al olfato – no al pensamiento. No pensar, ver, hacer del lenguaje una transparencia.

(J. Esquinca, *Región*, 273)

La sección es un elogio de la pintura en general en la que se muestran los momentos de contacto entre la mirada y la visión, entendida la primera con el acto de percibir mediante los ojos, y la segunda como la contemplación, sin que necesariamente medie entre ambas proceso cognitivo alguno. La metáfora del título se refiere, evidentemente, a la pintura como centro de las cosas observables, lo que ella aglutina se vislumbra de otro modo, la pintura es el modo de mirar desde la existencia de las cosas “A su manera, el lienzo es otra ventana: pintar será entonces una larga, lenta disolución, un retorno a la invisibilidad” (J. Esquinca, *Región*, 276).

En los poemas de Esquinca, lo que da consistencia al mundo es la mirada. Quien mira y luego pinta, quien pinta desde la mirada, se muestra como el origen de las cosas en el mundo: “En la ebriedad de quien no dice –traza, troza el reflejo de la Omega sólo vista en sus *ojos*” (J. Esquinca, *Región*, 279). A semejanza de la mirada heterárquica, el límite existencial de las cosas nace en la mirada del Otro, aunque en este caso no se trata de cualquier otro, sino de uno privilegiado. El mundo, sitiado en su ensimismamiento, despierta gracias a la mirada de quien, como un pequeño dios, enciende la llama de las cosas: “Las cosas nunca duermen. Basta con mirarlas para que se animen, animales

domésticos de las cosas. [...] Vueltas sobre sí mismas, las cosas mudan con discreción” (J. Esquinca, *Región*, 280).

El mundo habitado por Esquinca en algunos poemas, como éstos, es presa de un panteísmo paradójico. Si bien la mirada y los sentidos perciben las cosas y se relacionan con el mundo desde la apertura de la percepción, quien mira sigue estando en el centro no sólo de la enunciación sino del equilibrio del mundo. La estetización de la mirada autárquica se desliza a ratos entre una mirada panteísta y una mirada cartesiana y conservadora. La mayoría de las veces es la primera, que corresponde con una poesía altamente simbólica.

Como he comentado ya, el giro más importante en la poesía de Esquinca se encuentra en el paso de sus primeros libros de poesía a los más recientes, especialmente *Uccello* y *Descripción de un brillo azul cobalto*. Este cambio se funda no sólo en un riesgo mayor en la experimentación lingüística sino en una comprensión distinta, más compleja, podría decir, de la relación entre las artes y los sentidos. Esta comprensión es evidente también en el libro *Terra de entraña ardiente* de Coral Bracho en el que la relación entre poemas e imágenes pretextuales y contextuales no se funda en la relación efrástica más o menos tradicional. Los textos semióticamente complejos de ambos comparten, en cierto modo, una voluntad por cuestionar los límites de la mirada.

A lo largo de este capítulo mostré algunos ejemplos en los que la mirada funciona como eje del significado al interior de los poemas. Los distintos modos de mirar presentes en los poemas muestran no sólo la variedad de formas que tiene el yo lírico de manifestarse en un poema, sino, sobre todo, las sutiles referencias y los matices que convergen en la poesía de ambos autores. Hubo, también, algunos ejemplos en los que la mirada interior se cruzaba con la mirada exterior, la mirada del lector; estos ejemplos me permitirán dar paso al siguiente capítulo que será guiado por reunión de las miradas que he usado en los capítulos anteriores.

## Una celebración de lo visible. Principios intermediales en la poesía de Bracho y Esquinca

### 3.1. APROXIMACIÓN TEÓRICA A LOS SISTEMAS SEMIÓTICOS COMPLEJOS

En 1958, Jean Hagstrum, en su libro *The sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, utilizó el término *ecfrasis* para referirse a los poemas que “hacían hablar a obras de arte mudas” (S. González Aktories e I. Artigas Albarelli, “Introducción”, 11). Con esto, recuperaba un término que en la Antigüedad clásica denominó una serie de ejercicios retóricos en los que los escritores debían describir de manera vívida aquello que observaban y que, después de Filóstrato, se particularizó como la descripción vívida de obras de arte (G. Burton, *Silvae Rhetoricae*, s.v. *Ekphrasis*). Estos datos suelen citarse en prácticamente todos los recuentos sobre la etimología e historia del término *ecfrasis*, sin embargo, las reflexiones sobre la relación entre las llamadas artes hermanas que inauguró Hagstrum para la crítica literaria moderna están lejos de las discusiones y principios antiguos, aunque retoman ciertas ideas y términos de utilidad.

Se debe a Lessing la popularización del lugar común que separa a las artes literarias de las visuales aduciendo una supuesta diferencia ontológica, la temporalidad de las primeras frente a una especialidad de las segundas. Esta distinción, a decir de Mitchell, no es más que una reducción, una sinécdoque que se tomó al pie de la letra y que obstaculiza la comprensión de las relaciones entre textos e imágenes.<sup>86</sup>

---

86 “Our beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and that the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal *or* spatial. A poem is not literally temporal and figuratively spatial: it is literally a spatial-temporal construction. The terms “space” and “time” only become figurative or improper when they are abstracted from one another as independent, antithetical essences that define the nature of an object. The use of these terms is, strictly speaking, a concealed synecdoche, a reduction of the whole to a part”. (W. J. T. Mitchell, *Iconology*, 103)

A este respecto, este trabajo es una respuesta afirmativa al trabajo de Mitchell

En otro texto seminal para el estudio de las relaciones entre imagen y texto, Mitchell (“Más allá de la comparación”, en *Teoría de la imagen*) deconstruye los tópicos de la comparación interartística y su narrativa analógica mediante la asunción de otras formas de relación igualmente válidas: la diferencia, el antagonismo, la colaboración, la disonancia, etc. Para Mitchell, quien en esto sigue a Foucault, el problema de la imagen y el texto es en realidad “una dialéctica inestable que constantemente cambia su situación en las prácticas de representación, rompiendo tanto sus marcos pictoriales [*sic*] como discursivos y poniendo en entredicho las premisas que sostienen la separación de las disciplinas verbales y las visuales” (W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 79); sigue Mitchell: “La mejor manera de prevenir los métodos comparativos es insistir sobre la literalidad y la materialidad” (85); en este sentido, es necesario analizar los modos de representación que se establecen en casos concretos en los que imagen y texto se relacionan, especialmente en los casos en los que imagen y texto conviven en un artefacto estético. Para ello el investigador requiere de herramientas conceptuales que le permitan acercarse a fenómenos estéticos que, por su complejidad, se distinguen de obras mayormente verbales. Claudio Guillén, en consonancia con Mitchell, sugiere, para estos textos, “distinguir en cada caso entre la simple yuxtaposición y la compleja fusión original de diferentes clases de signos con objeto de dar origen a una estructura original, a otro sistema semiótico” (*Entre lo uno y lo diverso*, 131).

Como implícitamente señala Guillén, no todas las relaciones entre imagen y texto pueden generar sistemas semióticos complejos. Sin embargo, para los ejemplos en los que apenas se esboza una relación de yuxtaposición también es necesario contar con conceptos críticos que nos permitan entender el modo y la profundidad de la relación, desde la mera alusión hasta el límite de la creación de artefactos verbicovisuales.

El método de Kibédi Varga (“Criteria for Describing”) es de suma utilidad para la descripción de las relaciones entre imagen y texto, el crítico proporciona categorías de

análisis relativas y, por lo tanto, aplicables a distintos objetos y modos de representación. La primera categoría se funda en las relaciones materiales de los objetos artísticos y en la percepción/recepción del lector, y no en la producción de los objetos: imagen y texto aparecen sucesiva o simultáneamente (“Criteria for Describing”, 33). Si lo segundo, la categoría se divide con base en la cantidad de elementos necesarios para adquirir el sentido: la imagen y el texto forman un solo artefacto o múltiples imágenes y múltiples textos forman una serie (“Criteria for Describing”, 35), Las series pueden ser móviles – como el cine, por ejemplo, o fijas, como los cómics. Dentro de esta categoría, Kibédi Varga propone también analizar la posición que guarda un elemento con respecto a otro. Como señala: “The place is related to meaning; the location has a semantic value” (“Criteria for Describing”, 35).<sup>87</sup> Estos niveles constituyen el tiempo y la cantidad, en otras palabras, son la morfología del imagen-texto.

El tercer nivel de análisis correspondería a la forma. La primera distinción dentro de esta categoría es entre la identidad o la separación de los elementos que componen la relación. En el caso de un caligrama, por ejemplo, la relación verbicovisual sería de identidad, mientras que en un cartel publicitario, la relación tendería hacia la separación (“Criteria for describing”, 37). Si la relación entre elementos es la separación, la morfología nos permite profundizar un nivel analítico más, el grado de unión entre los elementos que genera tres subcategorías: la coexistencia –imagen y texto en el mismo espacio gráfico–, la interreferencia –imagen y texto son discernibles, aunque se refieren mutuamente– y correferencia –imagen y texto tienen un referente en común aunque no se cruzan entre ellos– (“Criteria for Describing”, 39-42).

---

87 Además, la distinción entre artefactos únicos y series verbicovisuales puede servir para explicitar las funciones retóricas de éstos, por ejemplo: “The criterion of quantity has a very interesting consequence for the interpretation of images in general and more especially for that of verbal-visual objects. Ever since the Greeks, European civilization has tended to separate argumentation from narration, the first being a vehicle of rationally accepted knowledge, the second a source of undefinable and general wisdom. The point for word-and-image relations is that a single object mostly has the first function and a series mostly the second”. (A. Kibédi Varga, “Criteria for Describing”, 35)

Al combinar los tres niveles anteriores se pueden establecer las relaciones sintácticas del imagen-texto; estas relaciones implican una jerarquía en la percepción de los elementos que supedita la información de un elemento a la de otro, por ejemplo, el título de una obra abstracta que guiará nuestra interpretación de ésta (“Criteria for Describing”, 42). La última categoría de Kibedi Varga se refiere a las metarrelaciones entre imagen y texto, es decir, las relaciones indirectas generadas por factores externos como la amistad o enemistad entre pintores y escritores, tal como la relación entre Baudelaire y Delacroix, que un artista sea escritor y pintor como Henri Michaux, etc. Esta categoría es funcional en la elaboración de periodizaciones o el análisis trasversal de movimientos artísticos (“Criteria for Describing”, 51).

Al estudiar la trayectoria histórica de la crítica interartística es posible notar que la ecfraesis tuvo un lugar importante en el desarrollo de los estudios posteriores cuyo énfasis es más semiótico que tópico. Si bien términos como *intermedia* e *intermedial* existen antes de que fueran usados por la crítica interartística (véase Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, 2), será ésta la que pensará las relaciones entre medios como un subconjunto de las relaciones intertextuales a partir del análisis y reconceptualización de la ecfraesis como una forma de la intermedialidad y la intertextualidad.<sup>88</sup> Una parte de la crítica interartística considera que aquellos elementos, las alusiones, las referencias catacréticas, etc., no pertenecen propiamente al ámbito de lo ecfrástico, para autores como Clüver, incluso las descripciones de las obras de arte —que estarían en el centro del modelo diferencial de Robillard (véase el siguiente apartado)— carecerían del efecto necesario para considerarse ecfrásticas. El profesor comparatista sitúa la ecfraesis en el

---

88 Uno de los primeros en señalar que las relaciones entre textos imágenes se podían analizar como una categoría de la intertextualidad fue Plett. A esta categoría la llama *intermedialidad* y engloba a los procedimientos en los que un medio de representación sustituye a otro; para Plett “Thus it seems justifiable to call this kind of intertextuality *intermediality*. The respective problema can only be solved within the Framework of a general semiotics and media science wich would have to investigate the convertibility of signs and their acommodation in different media” (“Intertextualities”, 15); Wagner propone el nombre de “estudios sobre intermedialidad” para la disciplina interpretativa que aborda las relaciones entre imagen y texto a partir de su naturaleza intermedial, es decir, intertextual (“Introduction”, 18).

diálogo semiótico entre las artes como sistemas de signos. Para Clüver, la ecfrasis es un objeto distinto de la descripción de obras de arte, pues implica la representación clara de objetos extra-textuales; el centro de la ecfrasis residía no en el objeto representado sino en la representación, es decir, en la *enargeia*<sup>89</sup> con que dicho objeto era puesto ante los ojos.

In this enterprise verbal texts might employ pictorial models in at least two modes: either by means of what Hans Lund has termed “iconic projection”, the representation of extra-textual reality as if seen as a picture and framed like a picture, or by ekphrasis proper, the simultaneous representation of extra-textual objects or events and the verbalization and thus incorporation in the text of a real or fictitious pictorial or sculptural representation of these objects or events (“Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis”, 38).

Clüver considera que lo que él llama la verbalización de las representaciones visuales es el fundamento de la ecfrasis, que, en su terminología, se constituiría como una transposición semántica entre sistemas de signos. A diferencia de Robillard, quien también habla de la transferencia de signos, para Clüver sólo existe ecfrasis cuando el pre-texto se reescribe en un nuevo sistema de signos. De acuerdo con Clüver, la mejor definición de ecfrasis sería: “the verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system” (“Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis”, 49).

A pesar de sus diferencias, un punto en común entre las visiones de Robillard y Clüver – y otras semejantes– es la concepción de lo ecfrástico como una subcategoría de lo intermedial. Más allá de la terminología, el proceso semiótico/retórico que se encuentra al centro de la relación intermedial es la *enargeia*. Para Plett:

*enargeia* emerges as an intermedial principle bestowing lively verosimilitude on a representation which appeals to the imagination and engenders in the

---

89 Originalmente, la *enargeia* se definía como la capacidad de “alcanzar, en el discurso verbal, una cualidad natural o bien una cualidad pictórica que sea enormemente natural” (Hagstrum, cit. en W. Steiner, “La analogía”, 38). Esta definición coincide con las utilizadas en los manuales de retórica tradicional. Aunque la *enargeia* sería desechada de la definición de ecfrasis, después será recuperada por la crítica semiótica como uno de sus fundamentos.

listener or reader the illusion of being an eyewitness. [...] Enargetic poetry emulates painting as its sister art, with which it is closely related in an age of mimetic aesthetics (H. Plett, *Literary Rethoric*, 47).

El producto final de un texto con fuerte carga enargética es un artefacto intermedial cuya conformación no permite percibirlo como algo puramente verbal o puramente visual, sin que esto signifique que uno de los aspectos no se pueda “eliminar” artificialmente en las aproximaciones críticas.<sup>90</sup> Para este tipo de artefactos, y otros ejemplos, Wagner propone el término “iconotexto”, que define como “an image in a text or viceversa”, aún cuando se trate de una alusión o una referencia, implícitas o explícitas (P. Wagner, “Introduction”, 15); Mitchell, por su parte, prefiere una terminología más amplia y visualmente más clara en la que “‘imagen/texto’ [designa] un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación [...], ‘imagentexto’ designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. ‘Imagen-texto’, con un guión, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal” (W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 84, n. 9), aunque no parece haber una especificidad en las relaciones designadas por el último término, prefiero utilizar la terminología de Mitchell pues considero que permite nombrar no sólo a los artefactos sino las relaciones que estos establecen con la fuente original o el receptor.

La *enargeia* se muestra como un recurso retórico y un fenómeno textual de doble mediación, valga la redundancia, entre medios y espectadores.<sup>91</sup> Esta doble mediación,

---

90 Al respecto, Mitchell ejemplifica con su labor docente alrededor de la obra compuesta de William Blake: “La poesía de Blake se enseñaba (y continúa enseñándose) prestando sólo una mínima atención a su arte gráfico. Esto es algo que conozco muy bien; a pesar de mi compromiso con el análisis crítico del arte compuesto de Blake, de vez en cuando, todavía considero importante enseñarlo sólo como escritor” (W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 84). Un caso similar, como se verá más adelante, es la reedición del libro *Tierra de entraña ardiente* de Coral Bracho, originalmente publicado como libro intermedial, pues fue elaborado en colaboración con la pintora Irma Palacios, reeditado como parte de su primera obra poética reunida de modo exclusivamente verbal.

91 Mitchell recuerda pertinentemente que la ecfrosis no sólo media entre sistemas de signos, sino también entre productores e intérpretes de signos: “la écfrosis se posiciona entre dos “alteridades” y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles: 1) la conversión de la

más que una característica exclusiva de la ecfrasis y la *enargeia* es producto de la situación intermedial a la que pertenecen; la intermedialidad, en palabras de Mariniello, “nos aparta del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos más bien en el pensamiento de la mediación y la inmanencia” (“Cambiar la tabla de operación”, 62); la relación intermedial y el pensamiento desde la intermedialidad –el paradigma intermedial, lo llama Mariniello (64)– le permiten a la crítica fijar su atención en procesos de escritura que, desde otras perspectivas, se verían simplificados o anulados. El término, sin embargo, no es unánime. Como un término complementario, o más puntual a la intermedialidad surgió, en los últimos años, el término *transmedialidad*. Aunque usado a veces como sinónimo de aquella,<sup>92</sup>, en

---

representación visual en representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector. El “trabajo elaborativo” de la ecfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple” (W.J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 147).

92 Así parece establecerlo la siguiente definición: “[La] estrategia transmedial [...] es la hibridez que se realiza a través del empleo de diversos sistemas, estéticas y géneros, productos, culturas del gusto, artes, arquitecturas y ciencias” (V. Guarinos, “Transmedialidades”, 17). Si bien la visión de Guarinos parece abarcar fenómenos todavía más complejos que la relación entre medios de representación, también es cierto que esta idea queda apenas esbozada por algunos términos usados –como “culturas del gusto”–. Hacia el final de su introducción, Guarinos ofrece una muy breve historia de cierta terminología crítica: “En el principio fue la intertextualidad, como conjunto de relaciones que unen un texto con otro de diversa procedencia. De Bajtin a Kristeva, de los años 30 a los 60 del siglo XX, todo texto terminó siendo la absorción o transformación de otro texto. A la architextualidad y transtextualidad de Genette y los estudios aplicados a la comunicación de masas de Eco, de Barthes, siguió el de interdiscursividad de Segre como relación entre un texto literario y otro de naturaleza artística no literaria. Extendiéndose así la textualidad y la transtextualidad a todas las gamas de la actividad comunicativa. Plett interviene para esta nueva realidad analítica con el término intermedialidad. Y después de todos estos conceptos, tan útiles y tan fructíferos en tantas áreas de conocimiento, y complementaria a ellos, apostamos por la transmedialidad”. (V. Guarinos, “Transmedialidades”, 18); si bien el resumen de Guarinos resulta claro en cuanto a su filiación teórica, también es cierto que después de leerlo queda un regusto a linealidad o determinismo histórico, una entronización de la transmedialidad como fin de un proceso histórico a pesar de que la estudiosa española toma el término de Alfonso de Toro, quien le da un significado más preciso.

Por otro lado, y procedente de otra escuela teórica, el neoformalismo, Schhöter propone una distinción estructural entre la intermedialidad y la transmedialidad. Mientras que la primera será una relación sintética entre medios de representación –en oposición a la mera convivencia de los *mixed media*–, la segunda es una relación formal –o de procedimientos– entre los medios; así, la

realidad se trata, de acuerdo con el análisis cultural de Alfonso de Toro, de un tipo particular de intermedialidad que opera desde una triple mediación: entre medios de comunicación, entre productor y receptor y entre sistemas culturales. En palabras de quien propone el término:

La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión. La conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad radica precisamente en esta deslimitación de las prácticas tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. El empleo estratégico de distintos medios no es simplemente un acto formal, sino uno semántico-cultural (A. de Toro, "Figuras de la hibridez", 7)

Los autores estudiados pertenecen a las élites culturales del país, por lo que los quiebres semántico-culturales generalmente permanecen ocultos, esto no significa que las relaciones entre medios tengan serán necesariamente sintéticas. Los procesos intermediales que analizaré a continuación pertenecen a momentos distintos de la obra de los autores, lo que significa que partirán de ideas distintas y de visiones particulares.

Inicio este capítulo con la obra de Esquinca, a diferencia de los capítulos anteriores porque la sucesión de dos tipos de ecfraisis y una labor materialmente intermedial, los poemas ecfrásticos de Esquinca y *Uccello*, respectivamente, me permitirá trazar una línea metacrítica que sitúe el libro de Bracho como un punto alto de la poesía intermedial. Esto, más que una valoración, implica un reconocimiento de los procedimientos que la mayor parte de la crítica ha ignorado.

---

transmedialidad, o intermedialidad formal, "implies that the transmediality of narration, as a tertium comparationis, opens up the relationship between the two media without being able to be assigned to one of the two as a specific characteristic" (J. Schröter, "Discourses and Models of Intermediality", 3).

### 3.2. FORMAS DE LA ECFRASIS EN LA POESÍA DE JORGE ESQUINCA

Bien visto lo mirado es un resumen de otra historia  
Víctor Cabrera, *Widescreen*

Como se vio en la introducción, múltiples estudios han señalado repetidamente el renacimiento del concepto de ecfraasis para los estudios interartísticos y poéticos; lo mismo podemos decir sobre los poemas ecfrásticos durante el siglo xx para el ámbito hispanoamericano, especialmente el mexicano. Si bien no es exclusivo del siglo veinte, a principios de éste poetas como Tablada —y sus antecedentes modernistas—, los integrantes de Contemporáneos y los Estridentistas revaloraron los textos poéticos y críticos sobre arte visual, estos textos serán piedra de toque de la interdisciplinariedad en la literatura mexicana durante los años por venir.

No son pocos los escritores mexicanos que a la par de su labor creativa han desarrollado un amplio trabajo como críticos de arte, destacan, por citar sólo algunos, Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Xavier Viallurrutia, él mismo dibujante y escritor, Octavio Paz y Juan García Ponce, entre los más notables. Entre los poetas que comenzaron a publicar en la segunda mitad del siglo xx es posible también hallar muestras notables de escritura crítica sobre arte contemporáneo o colaboraciones entre poetas y pintores: Ulises Carrión, David Huerta, Alberto Blanco, Coral Bracho y Jorge Esquinca son sólo algunos ejemplos de entre los que destaca el primero porque además de ser un artista conceptual que abandonó la literaruta es también un destacado teórico de las posibilidades artísticas de los libros como objetos, tal como se muestra en parte del primer capítulo de esta tesis. Como se apuntó en el capítulo anterior, en Esquinca es evidente la profunda huella que han dejado las artes visuales en la elaboración de su obra: referencias a obras de arte, a pintores, reelaboraciones textuales de las primeras y dedicatorias a los segundos, colaboraciones interartísticas y un léxico poético que

frecuentemente remite a los dominios de la visualidad. Como el propio Esquinca asegura en una entrevista acerca de su poema *Uccello*:

*Uccello* no nació como producto espontáneo; mi gusto por la pintura se nota desde *La noche en blanco*, mi primer libro publicado en 1983, y *Vena cava* que es de 2002 contiene también algunos ejemplos de mi interés por explorar nuevos caminos. La pintura, y algunos cuadros en particular me han servido de invitación al viaje, como quería Baudelaire, que en mi caso quiere decir asumir un mayor riesgo verbal (H. Olgúin, “Batallas de palabras”).

Los poemas efrásticos de Esquinca cruzan prácticamente todos sus libros, a través de ellos es posible observar el desarrollo de tratamientos distintos para temas semejantes; igualmente, en cada uno de ellos, a partir de su especificidad, es posible observar algunos de los problemas más interesantes que ha abordado la teoría interartística de los últimos años; no se trata, por supuesto, de poner los poemas al servicio de la teoría, sino de señalar la amplitud de posibilidades que subyacen en ellos.

Para Yacobi, *ecfrasis* es un “término sombrilla” que subsume diversas formas de evocar literariamente las artes espaciales (T. Yacobi, “Pictorial Models”; “The Ekphrastic Model”), por lo que es necesario diferenciar las posibles formas de la ecfrasis, así como las funciones que puede cumplir como parte de un texto o como un subgénero lírico relativamente autónomo. Para esta distinción, es de gran utilidad el modelo diferencial ideado por Valerie Robillard para el análisis de textos efrásticos como una subespecie de las relaciones intertextuales. Una de las ventajas de esta aproximación es que no genera una categoría absoluta, sino que distingue las relaciones mediante grados de proximidad o lejanía entre los elementos, además de que pone un acento en la recepción de los textos y no sólo en su producción.<sup>93</sup> La base de Robillard es el modelo escalar de Pfister, mediante el cual se pueden describir los grados de proximidad entre

---

<sup>93</sup> Robillard sigue a Riffaterre para quien el lector puede reconocer la intertextualidad mediante marcas llamadas *catachresis* (Robillard, “En busca de la ecfrasis”, 32). Beristáin, por su parte, define la catachresis como las figuras retóricas que por el uso han perdido eficacia y no pueden ser reconocidas como tales, por lo cual deben alejarse del grado cero para ser reconocidas de nuevo (H. Beristáin, *Diccionario*, s.v. *Catachresis*).

dos o más elementos relacionados intertextualmente;<sup>94</sup> las características usadas por Robillard son comunicatividad,<sup>95</sup> referencialidad,<sup>96</sup> estructuralidad,<sup>97</sup> selectividad,<sup>98</sup> dialogicidad,<sup>99</sup> y autorreflexividad.<sup>100</sup> Con base en los elementos destacados por el modelo escalar, Robillard propone un modelo diferencial con el cual es posible no sólo describir las relaciones sino la calidad de éstas. El modelo diferencial utiliza tres categorías mayores con divisiones que marcan la intensidad de acercamiento y alejamiento de la fuente pictórica, a saber: ecfra<sup>94</sup>sis descriptiva, dentro de la cual se encuentran, de mayor a menor, la estructuración análoga y la descripción; ecfra<sup>95</sup>sis atributiva, con las subcategorías *nombrar*, *alusión* y *marcas indeterminadas*, esta categoría incluye a los textos que, nombrando su fuente, no necesariamente supeditan su estructura o forma a ella; la tercer categoría, la de los textos más lejanos en cuanto a referencialidad, se denomina asociativa e incluye las referencia a estilos artísticos o a mitos y temas; Pimentel creó una categoría que definiría ejemplos similares a los considerados por Robillard, aunque de modo más puntual, y que llama *ecfra<sup>96</sup>sis*

---

94 Para los efectos de este resumen teórico, carece de sentido repasar el modelo completo de Pfister, además de que es un modelo al que sólo he accedido en un segundo grado. Basta, para esto, con señalar los elementos tomados por Robillard.

95 Se refiere al grado de consciencia de la relación intertextual entre el autor y el lector; desde alusiones vagas hasta referencias directas como títulos o marcas explícitas en el texto (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>97</sup>sis”, 33-34).

96 Con base en las nociones de ‘uso’ y ‘mención’ se entiende que la tematización implica un mayor grado de intertextualidad. Esta categoría se construye cuantitativamente y se referirá a la extensión de uso de la obra de arte en el texto. Una baja referencialidad si la referencia a una pintura es una forma básica de marca catacrética (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>98</sup>sis”, 34-35).

97 Un bajo grado de intertextualidad implica una cita casual, mientras que un alto grado, la conformación estructural (sintagmática) del texto respecto al pre-texto. En lo referente a la imitación, que implicaría una analogía estructural de la pintura (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>99</sup>sis”, 35).

98 Una mayor precisión en la selección de elementos que se toman del pre-texto implica un mayor grado de intertextualidad; por ejemplo, la densidad de elementos pictóricos que han sido seleccionados y citados. (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>100</sup>sis”, 35).

99 Implica una tensión semántica entre la pintura y el texto, al ponerlo en un marco ideológicamente opuesto, coincide con la ecfra<sup>100</sup>sis contextual o el “re-framing” verbal (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>100</sup>sis”, 36).

100 Relacionada con las dos primeras categorías, implica que el grado de intertextualidad aumenta si el autor, además de marcar y tematizar la referencia al pre-texto, problematiza la conexión entre ambos (V. Robillard, “En busca de la ecfra<sup>100</sup>sis”, 36).

*referencial genérica*, ésta se refiere a los textos que “proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (L. A. Pimentel, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, 207). El término es un matiz de las ecfrasis nocionales propuestas por Clüver y en las cuales, según él, no podría hablarse estrictamente de ecfrasis; esta categoría, aunque lejana, posee una alta cantidad de dialogicidad, autorreflexividad o ambos (V. Robillard, “En busca de la ecfrasis”, 37-39).

En un estudio que intenta puntualizar las categorías de Robillard, Sager Eidt propone cuatro categorías diferenciales en lugar de tres que, a su juicio, describen de mejor manera las posibilidades analíticas de las relaciones entre texto e imagen:<sup>101</sup> ecfrasis atributiva –la categoría asociativa de Robillard–, ecfrasis figurativa,<sup>102</sup> ecfrasis interpretativa<sup>103</sup> y, por último, la ecfrasis dramática.<sup>104</sup> Estos modelos fueron pensados

---

101 Si bien Sager Eidt desarrolla su modelo de análisis con base en las necesidades de su corpus, narrativa, poesía y filmes, éste puede usarse en otros géneros literarios y multimediales: “My system comprises four categories that are ample enough to be applicable to poetry, novel, drama, and film, yet different enough to minimize overlaps, although I am aware that overlaps cannot always be avoided.” (Sager Eidt, *Writing and filming the Painting*, 44)

102 En esta categoría las imágenes son discutidas, o se reflexiona sobre ellas; una gran cantidad de elementos de las imágenes son nombrados en el texto o mostradas en escena. Semejante a la categoría de Robillard, Sager deja de lado las estructuraciones análogas (dentro del nivel *depictive* de Robillard), pues considera que en estos casos la compenetración con la imagen es mayor. Esta categoría es la que más encaja en los estándares “normales” de lo ecrástico. En estos casos la imagen jugaría un rol central en la trama o sería el tema de la obra: “There are few examples of this type of ekphrasis in poetry, since most poetic ekphrases go beyond description. If it occurs in poetry, it is likely to represent only part of the poem, which then moves into the third or fourth category of ekphrasis” (Sager Eidt, *Writing and filming the Painting*, 49).

103 “This type can take two different forms, either as a verbal reflection on the image, or a visual-verbal dramatization of it in a *mise-en-scène* tableau vivant. As in the previous category, several details of the picture can be mentioned, but here, the degree of transformation and additional meaning is higher; thus, the two categories are qualitatively different” (Sager Eidt, *Writing and filming the Painting*, 51). Para Sager Eidt, la estructuración análoga estaría dentro de esta categoría, la iconicidad del poema podría analizarse como una puesta en escena de la imagen.

104 En este tipo, la ecfrasis está dramatizada y teatralizada, tanto como si “cobrara vida”. Es el tipo con mayor relación con la imagen y con mayor calidad de *enargeia*. Los textos o películas muestran la imagen con un alto grado de gradación y sobresignificación. Implica, también, un grado de conflicto entre el contexto original y el nuevo contexto (Sager Eidt, *Writing and filming the Painting*, 57-58). Aunque esta categoría es muy cercana a la anterior, la distinción principal es el grado de movilidad que adquiere la imagen en la textualización o en la profundidad del conflicto entre los medios. En la ecfrasis interpretativa los elementos de la fuente pictórica se encontrarían

para analizar textos que usualmente se escapan de las definiciones tradicionales de ecfrasis.

Al realizar una primera clasificación de los poemas efrásticos de Esquinca, podemos establecer al menos dos grandes grupos con base en el tratamiento de las pinturas como pre-texto de los poemas. En el primero de ellos, las pinturas funcionan dentro del poema como “paisaje” dentro del cual se sitúa el sujeto lírico; en el segundo, los poemas son una entidad a la que el poema responde de manera más interpretativa, aunque su relación es de carácter conflictivo, se trata de poemas que parecen prefigurar el acto de pintar, que muestran lo que no aparece en la imagen.

Ninguno de los poemas encaja de manera total en ninguna de las categorías, sino que, si artificialmente tomáramos en cuenta sólo algunos versos, fuera del contexto poemático, algunas veces estarían dentro de una categoría, y algunas dentro de otra. Considero que cada texto debe ser analizado de manera independiente, sin la necesidad de crear generalidades o teorías absolutas alrededor del género, subgénero, modalidad o figura que sea la ecfrasis. En cualquier caso, como apunta Scholz:

*‘Ekphrasis’... had perhaps better be approached as a complex multi-dimensional, multi-faceted semiotic phenomenon which cannot be mapped adequately by subsuming it under one and only one *genus proximum*, specifying it in terms of one and only one specific difference, and modelling it in terms of only one conceptual framework. ‘Ekphrasis’ ... may well turn out to be a term with a ‘family of meanings’, with each member of that family calling for a separate definition. (“Sub oculos subiectio”, 75)*

### *3.2.1. La pintura como paisaje*

En esta categoría incluyo los poemas “Joy Laville” (*Alianza de los reinos*) y “La perpetua infancia”. La característica en común es, como mencioné arriba, que no se trata de poemas en donde la relación con la pintura se dé de un modo mimético, de hecho, en

---

dispersos frente a una ecfrasis dramática en la que la continuidad temporal de las acciones debería mantenerlos reunidos.

ninguno de los casos se menciona abiertamente ninguna de las pinturas referidas. En una primera lectura, los poemas se mueven entre las tres categorías de ecfrasis establecidas por Robillard en su modelo diferencial. El primero de los poemas es “Joy Laville”. La referencia a la pintora del mismo nombre (Londres, 1923) es evidente, en cuyo caso el poema pertenece a la categoría robillardiana de alusión atributiva. Dice el poema:

La mujer en la playa me habla en azul pálido  
Yo jamás la he visto ella me dice te conozco de siempre  
Avanzo hacia ella pero mis pies no se mueven  
Pienso en un ámbar que la hace reír  
Una gaviota en la cresta de la ola es su risa  
Las palmeras se duermen en el verde de sus ojos  
Los niños levantan un castillo de arena que la marea no tocará  
La mujer en la playa me mira en sepia distante  
Yo quisiera decirle que ya nos hemos visto antes  
Pero he perdido todos mis recuerdos  
Menos uno lo guardo en el bolsillo es un talismán  
La mujer en la playa me habla en azul translúcido  
Mi corazón da un vuelco ella me ofrece su mano delicada  
Si fuera un pájaro bajaría a comer su alpiste  
Busco en mi bolsillo el talismán palpitante el último recuerdo  
Encuentro a cambio esta hoja esta arrugada memoria  
La mujer en la playa coge mi mano dice  
Vamos a dar un paseo sobre el mar.

(J. Esquina, *Región*, 75)

Al parecer, el poema no se refiere a ningún cuadro de la pintora en particular, puesto que ninguno se cita de manera explícita, además de que la descripción del paisaje no corresponde exactamente a las pinturas de Laville. Sin embargo, el poema contiene ciertas descripciones y léxico que sí refieren a ciertos rasgos de la pintura de Laville, la sinestesia del habla “azul pálido” –color recurrente en las últimas obras de la pintora (véase Ilustración 4)–, la cita de los paisajes de la costa, su vegetación y su colorido.



Ilustración 4: Joy Laville, *Gente bañando en un mar frío*, Óleo sobre tela,  
71x82 cms, 2001

La relación intertextual entre pintura y poemas es muy baja, salvo la comunicatividad, en el valor más alto de consciencia alusiva y quizá la referencialidad, en un nivel intermedio, con sólo una marca fuertemente catacrética en el título y algunas pistas más en los colores. Sin embargo, la voz enunciativa del poema no se encuentra viendo ningún cuadro, sino interactuando, se entiende, con el personaje llamado “Joy Laville” en un paisaje que semeja las obras de la artista llamada Joy Laville. En este sentido, el poeta *pone en escena* a su *yo* lírico con la personaje/pintora, actualiza poéticamente la pintura de Laville mediante una ecfrasis referencial genérica. La actualización de la pintura es de un orden performativo.

En este poema la autorreflexión –el conflicto entre medios de representación– se encuentra en uno de los últimos versos, “Encuentro a cambio esta hoja esta arrugada memoria”. La confusión entre planos de realidad y de representación ocurre cuando advertimos que lo que leemos es la hoja que el enunciante encuentra en su mano, a cambio del talismán. El recuerdo del *yo* es ahora una presentificación del paisaje, un traer-al-frente la representación de una pintura. El poema es, también, en tanto ecfrasis, una derivación del encomio (véase Riffaterre, “La ilusión de la écfrasis”, 174), un elogio del artista a través del título y gracias a la sinécdoque que se construye a lo largo del poema.

Otro poema en donde la pintura pre-textual funciona como paisaje de los acontecimientos o los personajes es el que lleva por título “La perpetua infancia”. Este poema fue incluido como exordio del libro *Roberto Márquez. Sojourns in the Labyrinth*, catálogo de la exposición montada en la Riva Yares Gallery de Tucson durante el mes de abril de 1994, y posteriormente publicado en el libro *Isla de las manos reunidas*. En él se concentran referencias a muchas de las pinturas de Márquez (México, 1959) montadas en la exposición, aunque no a ningún título en particular, sino a elementos constitutivos de éstas.

Todo da principio con el Ángel. Todo da principio.  
Los niños avanzan en duermevela, buscan,  
en habitaciones cerradas, el verbo que emerge  
del espejo en la penumbra. La desnudez  
será la nuez que robaron en el sueño, la impenetrable.  
Juegan con oro, con la espiral que arranca  
en la luna semental del toro, escupen fuego o disuelven  
sus huesos en el aire. Cantan. Nadan en el mar.  
Sus voces ahogadas en la Bañera son el desvelo del mar.  
En toda infancia hay un puñal, un ángel, una errancia  
de plumas en la sangre. En toda infancia hay un nosotros.  
La raíz de aquella luz es de la luz, el cometa  
dejó su cauda entre las manos. Nadie vuelve a trepar  
el mismo árbol, sólo es posible subir la ausencia del árbol.  
Lo permitido es sufrir la ausencia del árbol.  
Quedan, a veces, alfabetos. Raspaduras clandestinas  
sobre el muro. Giros, jirones de una mano febril. Música.  
El niño fabrica la colmena del tiempo. Sabe que no hay  
tiempo que perder para vivir en un trazo todo el tiempo.

(J. Esquinca, *Región*, 290)

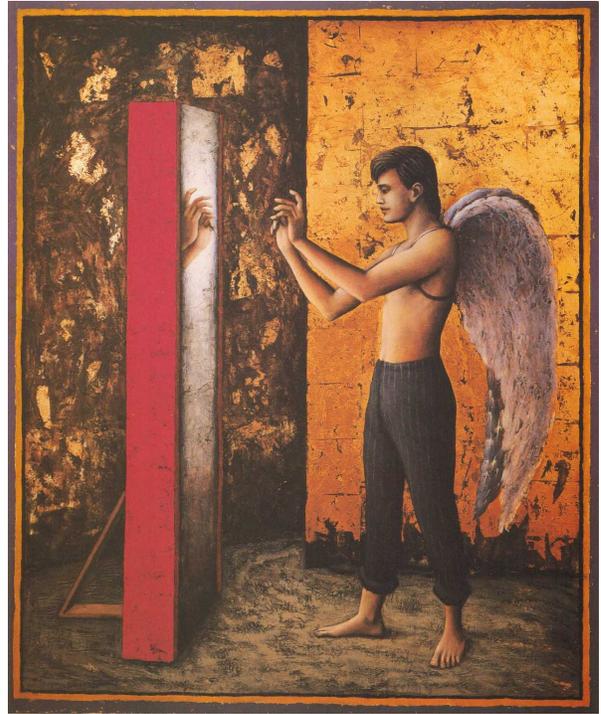


Ilustración 5: Roberto Márquez, *Juego de espejos*,  
Óleo sobre tela



Ilustración 6: Roberto Márquez, *La pasión de Al-Hallaj*, Óleo sobre tela.

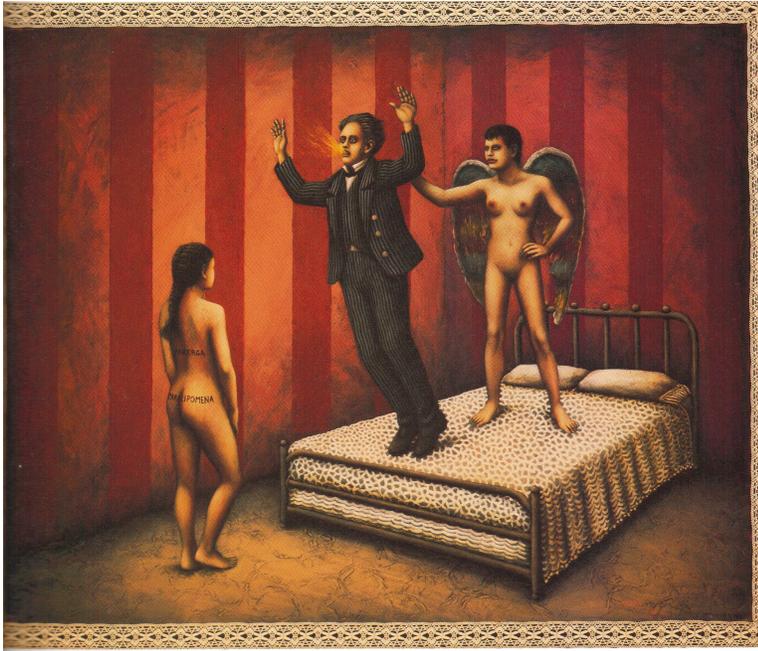


Ilustración 7: Roberto Márquez, *Parerga y paralipomena*, Óleo sobre tela.

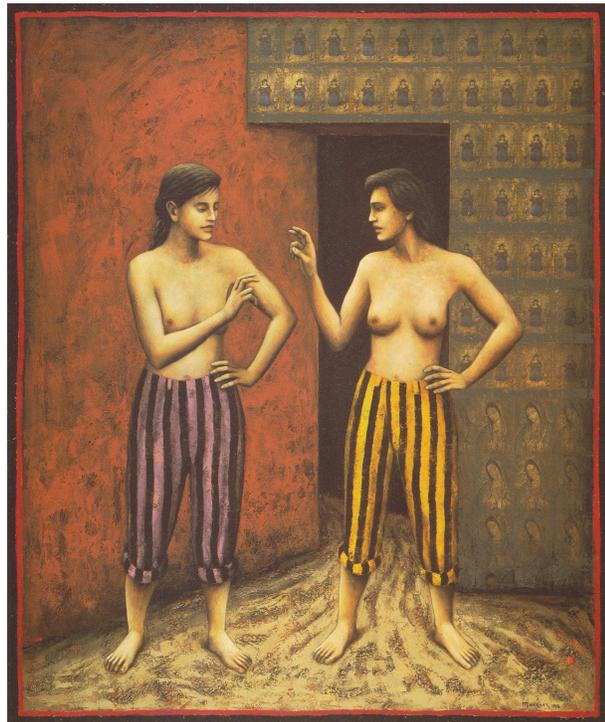


Ilustración 8: Roberto Márquez, *Para no perderte me pareceré a ti*, Óleo sobre tela.

Aunque las marcas pueden funcionar como agramaticalidades catacréticas, la comunicatividad del poema es muy alta, asimismo la referencialidad y la selectividad son altas con respecto a la fuente original. Podría pensarse en el poema dentro de la categoría *figurativa* de Robillard, mucho más que el texto anterior. Por citar sólo algunas referencias, relaciono a continuación los versos con las pinturas con las que, de manera general, corresponden: “Todo da principio don el Ángel. Todo da principio./ Los niños avanzan en duermevela, buscan,/ en habitaciones cerradas, el verbo que emerge/ del espejo en la penumbra”, parece referirse a las pinturas *Juego de espejos* (véase Ilustración 5) –donde se representan un ángel falso y el espejo en el que él se observa– y *La pasión de Al-Hallaj* (véase Ilustración 6) –con la figura del mártir sufí que titula la pintura cuando niño, así como otro espejo–. Las referencias no son exactas y se encuentran transformadas en el poema, son parte del paisaje del poema mediante la *enargeia* que opera en el texto. El Ángel que se menciona al inicio del poema es al mismo tiempo el personaje pintado como Roberto Márquez representado en el poema. El pintor, ángel en el poema y en la pintura,<sup>105</sup> es de nuevo persona y personaje de su propia obra, lo que obedece en parte a la recurrencia de autorretratos disfrazado de otros personajes en sus pinturas (véanse ilustraciones 7 y 8). Muchos de los personajes de Márquez se muestran desnudos en las pinturas, lo que concuerda con los versos “La desnudez/ será la nuez que robaron en el sueño, la impenetrable.” En los versos “Juegan con oro, con la espiral que arranca/ en la luna semental del toro, escupen fuego o disuelven/ sus huesos en el aire. Cantan. Nadan en el mar./ Sus voces ahogadas en la bañera son el desvelo del mar./ En toda infancia hay un puñal, un ángel, una errancia/ de plumas en la sangre. En toda infancia hay un nosotros”, sin duda los más referenciales, se concentran en una serie de

---

105 Ya en otro poema, “Instrucciones para dibujar al Ángel” dedicado a Roberto Márquez, cuya cualidad efrástica de tipo asociativo podría establecerse también, con base en estos argumentos, se asocia al Ángel con la “inspiración” esquiva –ángel de ascendencia rilkeana–, así como con el artista, en general, y con Márquez, en particular. Véase, al respecto, el análisis de dicho poema en el capítulo dos.

elementos que pertenecen al estilo de Márquez; constituyen, por separado, una ecfrasis genérica o un modelo ecfrástico –aunque con un carácter más figurativo que asociativo–; en ellos se mezclan deliberadamente las pinturas de Márquez mientras funcionan como paisaje de las acciones de los niños. El personaje que en un principio es el ángel, se ha desdoblado en múltiples, motivo no poco frecuente en la pintura marqueziana. Los versos siguientes son una continuación de la estrategia referencial genérica. Los versos finales, al hablar del niño –no ya de los dobles– que fabrica la colmena del tiempo, que vive el tiempo en muchos trazos sitúan de nuevo al personaje del principio, ángel/niño, en el centro del poema donde los elementos figurativos de las obras han funcionado como escenografía del creador. Como en las pinturas de Márquez, el sujeto se desdobra para pintar el paisaje y pintarse, mientras se crea con el paisaje de fondo. Al igual que uno de los cuadros de Márquez *Para no perderte me pareceré a ti* (véase Ilustración 8), el poema de Esquinca imita la pintura, la dramatiza al convertirla en escenografía, le otorga una vida textual independiente de la que tiene originalmente.

### 3.2.2. *El poema como prefiguración*

Como se mencionó antes, en esta categoría están aquellos poemas ecfrásticos en donde la imagen es interpretada de manera que el sujeto enunciador se coloca en una posición de aparente superioridad o complementariedad en la que la articulación poemática parece ver lo que está detrás de las imágenes, aquello que las precede temporalmente y que, aparentemente, no pueden representar, aunque eso que se dice esté en las imágenes como una *presencia*, dispuesta a ser traída al frente por la poesía. En esta categoría están los poemas “Miura” (*El cardo en la voz*), “La hilandera”, “Memento” y “Láminas” (*Vena cava*).

En el poema “Miura”, el pre-texto podría pasar desapercibido para algún lector que no conozca las relaciones de Esquinca con los artistas visuales de Guadalajara. En el

cuerpo del poema no se incluye ninguna referencia “explícita” a pintura alguna. Sin embargo, en la “Addenda” a la edición original del libro (*El cardo en la voz*) se nos dice que el poema fue escrito como presentación del catálogo de la exposición *Metaphoric Paintings* (Arizona, Riva Yares Gallery, 1989) de Roberto Márquez. En dicha exposición había algunas pinturas referentes a la tauromaquia. A la luz de este paratexto, el poema adquiere un significado distinto, más restringido en las referencias, quizá, pero más amplio en las posibilidades de lectura. El poema es:

Toda la tarde la pradera se soñó en los ojos del toro.  
En otoño, el viento arrastra vilanos, ramas secas y polvo que pasan entre las patas aún recias del toro inmóvil.  
Los niños de la hacienda cubren al toro de guirnaldas, coronan de oriflamas su testuz, lo jalen de la cola y ríen  
como si estuvieran frente a un gran navío varado en la pradera  
Toda la tarde el toro fue pradera, árbol cargado de años, roca absorta.  
Y los niños creen descubrir en sus entrañas el cadáver de un príncipe.  
Bajo el sol ambiguo de otra tarde la bestia salta al ruedo, astilla el cerco, embiste fulgores que se alejan,  
arremete contra ángeles armados de saetas y, mientras sus flancos se tiñen de sangre,  
el toro alza en la frente la noble blancura de su luna de hueso...  
Los pequeños demonios de la hacienda hacen de su inocencia una escala para trepar al lomo del navío impasible.  
Y la algarabía de su juego es, la vaga memoria del toro, un eco de las voces en la plaza soleada.  
...Hubo entonces el resplandor de una espada, aquella tarde gloriosa.  
El presente es un otoño perpetuo.  
Nada distingue al toro del viento que levanta su paciencia.

(J. Esquinca, *Región*, 168)

Aunque en el poema no se hable de una o varias pinturas exactamente, es evidente la cualidad figurativa del texto. La descripción de un hipotético cuadro por medio de vistazos fugaces retrata la(s) imagen(es) de manera fragmentada.

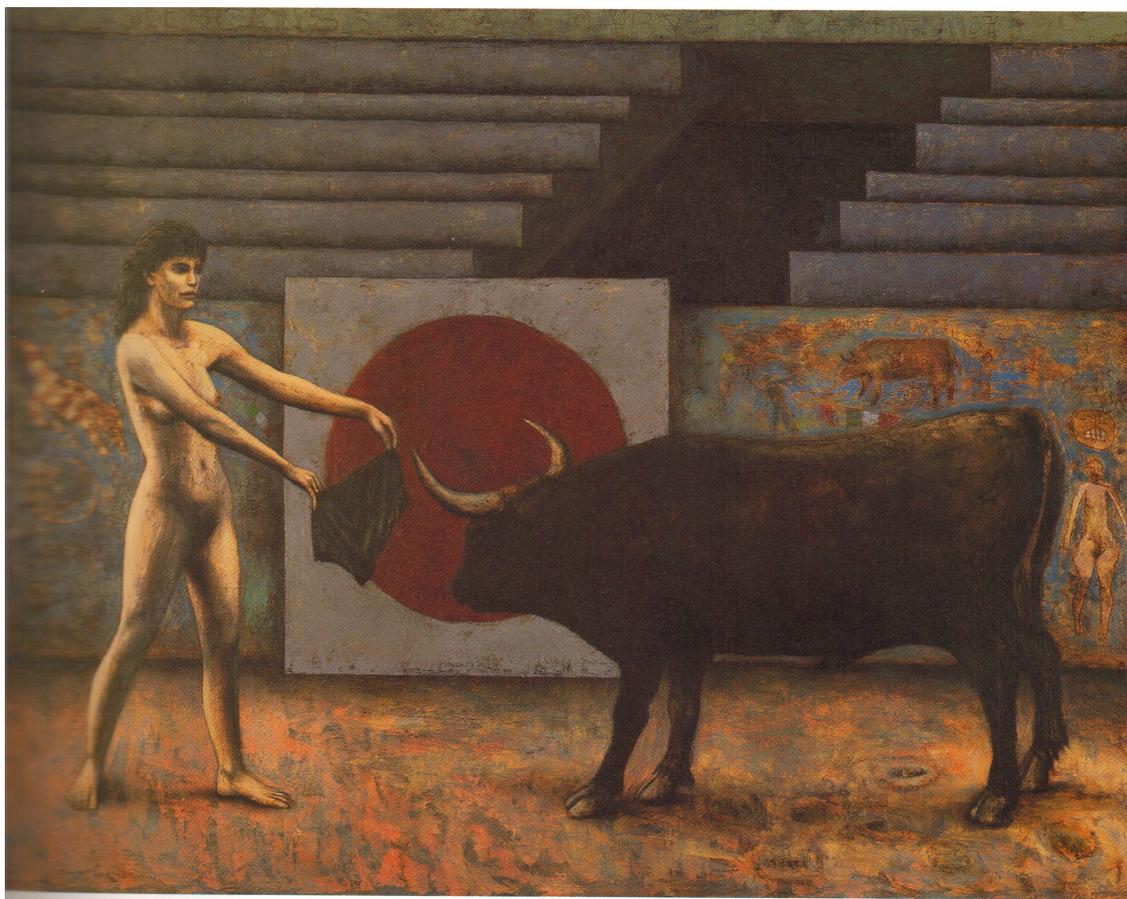


Ilustración 9: Roberto Márquez, *Muerte de Manolete*, Óleo sobre tela.

A diferencia de los poemas antes citados, en este caso asistimos a la interpretación metafórica del cuadro. Tal como lo señala Riffaterre (“La ilusión de la ecfrosis”, 162), la ecfrosis no se basa en la percepción del cuadro, al menos en este caso, sino en la interpretación que se hace de él. Esquina, al incorporar algunos elementos del cuadro para después reelaborarlos en versículos, nos otorga su interpretación del cuadro que el autor presencié. Dicha interpretación resalta una característica ya presente en muchos de los cuadros de Márquez, su carácter paradójico y apelativo respecto al espectador que lo hace confrontar los cuadros con su horizonte de expectativas –véase como ejemplo, la Ilustración 9, probablemente incluido en la serie *Metaphoric Paintings*–. Así como los niños del poema descubren al toro “navío”, “pradera”, las mujeres en los cuadros se enfrentan a los animales, fuerza bruta, sin afán de dominio, superioridad o temor; se trata de “cuadros en los que las mujeres están desafiadas por fuerzas peligrosas que no se molestan en dominar” (E. Sullivan, *Roberto Márquez*, 28). La paradoja, evidente de por sí en los cuadros, se refuerza en el poema en la referencialidad del título, *Miura*, ganadería y luego encaste famosos por la bravura de sus toros de lidia, ahora proporciona no una bestia sino un lugar, un animal convertido en espacio por orden del poema y la pintura. En este caso, no existe al parecer un conflicto con el cuadro, tampoco necesariamente una puesta en escena del mismo, sino una sobresignificación de los elementos pictóricos en él.

El poema “La hilandera”, en palabras de su autor: un “divertimento a partir de un cuadro de Jan Vermeer” (J. Esquina, *Región*, 388), no es una interpretación de tipo explicativo, sino textual.<sup>106</sup> Cito el poema completo:

Nébula, hilanda, nébula

---

106 De acuerdo con Riffaterre, todas las ecfrosis son resultado de procesos hermenéuticos, es decir, no entregan la imagen como puede ser percibida por el lector, sino como ha sido percibida y pensada por el mediador; los comentarios consagran la desaparición del elemento visual que es sustituido por representaciones basadas en los otros sentidos, derivaciones verbales o un relato explicativo periférico (M. Riffaterre, “La ilusión de la ecfrosis”, 163); en el caso del poema, no hay sustitución de la imagen por un relato de tipo explicativo, sino por elaboraciones tangenciales, sonoras y simbólicas.

tus manos en el aire  
tus alfileres prendidos  
en el aire, hilanda, sí a  
tu Sí en la orilla, nébula  
quieta en tú, zurcidora  
desierta en él, aire

\*

Hilanda, toda tú, una  
Holanda en el respunte  
todo el no saber que sabes  
resumida, presumida  
porque sí, dueña de un  
no sé qué, pajarita  
en tu casa de zurcir  
bajo la nébula, libélula

\*

Amarilla te miro, mimada  
de cojinete azul, casi bien  
peinada, distraída, nada loca  
de cuello blanco, de hilos  
en las manos blancas, de colitas  
recatada, de cabezota y párpados  
tan pálidos, no te vuelvas  
carita de almendra, no me des aires

\*

Dicha del hilo, hilanda, di  
tu desierto alumbrado, abre  
tu nébula, tu almendra, di  
el nombre de tu estar tan  
callada, tu cuándo, zurcidora  
di, abre tus manos en el aire  
de lo abierto –dicha ya:  
tu afilada nada

\*

Hilanda, alfiler de oír  
el paso de lo inmóvil al Sí  
tus manos de nadie  
y sin afán, respuntadora  
desierta, abierta, luminosa  
en tu quietud, tú.

(J. Esquinca, *Región*, 327-328)

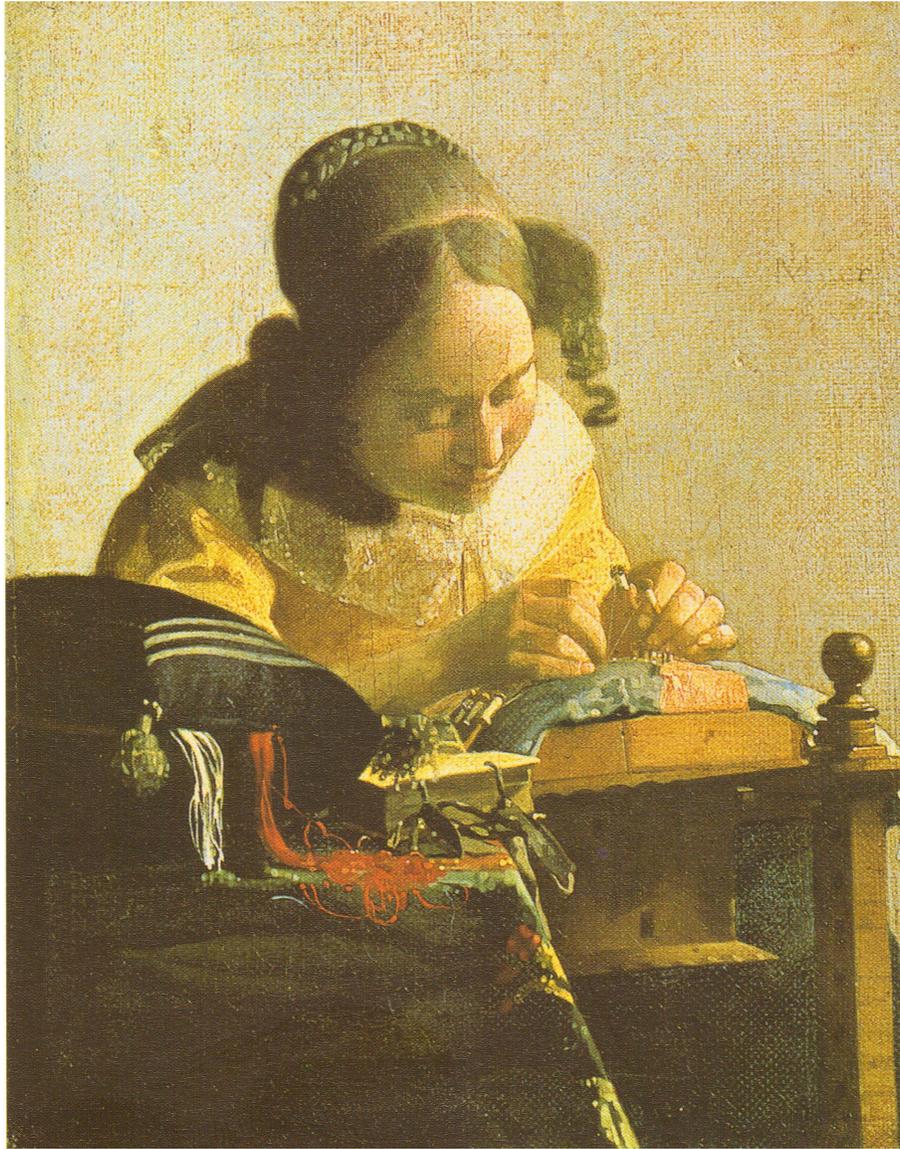


Ilustración 10: Johannes Vermeer, *De Kantwerkster*, Óleo sobre tela, 23.0 x 20.5 cms, 1669-1970.

Lo que parece en principio un divertimento, como lo señala el autor, se revela como una reelaboración textual alrededor de algunas partes de la pintura “La costurera” de Jan Vermeer. Dentro de la categoría *descripción* de Robillard, el poema focaliza la figura femenina, uno de los centros del cuadro. No existe dramatización alguna, pues en el poema las referencias a la imagen se muestran casi estáticas. Existe en el poema una alta dialogicidad con la fuente, sin que se convierta en un reencuadramiento del original —en cuyo caso estarían los poemas de la categoría anterior—, pues se cuestiona la actitud de la hilandera en el momento de su representación. Esta mujer es amarilla y con cuello blanco, pero “presumida/ porque sí, dueña de un/ no se qué”. El centro del poema es al principio la indescriptibilidad del encanto de la mujer para después avanzar, casi de improviso, hacia la voz que enuncia y se dirige hacia el personaje, no para describirla o situarla en su espacio de luz y aire, sino para solicitarle que permanezca en su quietud, “no te vuelvas/ carita de almendra, no me des aires”. Contrario a cierta tradición ecfástica que busca animar lo inanimado, darle voz a lo que en teoría no la posee, el *yo* lírico le pide a la pintura que permanezca en su aparente estaticidad. El miedo ecfástico se muestra a partir de la pre-interpretación que ha hecho el autor del cuadro, en la que la mujer podría decidir moverse y no escuchar los ruegos de su espectador.

En las siguientes estrofas, empero, el *yo* se desdice y le pide que abra su “almendra”, la impenetrable desnudez de la mujer que será nada y afirmación —“el paso de lo inmóvil al Sí”. Las contradicciones y las dudas del enunciador no proceden de su relación con la pintura como imagen vista, sino como imagen reinterpretada. El movimiento entre la coquetería y el recato del *yo* lírico surge de la sobresignificación que el poeta ha hecho del cuadro. El tema del poema no es la pintura de Vermeer, sino el espectador. La pintura se desdibuja entonces como pretexto para dar paso a la dubitación del vidente, quizá por eso, a pesar de la alta *referencialidad* del poema con

respecto al cuadro, aquél se muestra como una reelaboración lingüística no del cuadro, sino de sí.

Los poemas de la serie “Láminas” fueron publicados por primera vez en una carpeta con grabados de Daniel Kent. Los cuatro grabados están inspirados en la alquimia, sus herramientas y sus procesos. Los poemas fueron escritos *ex profeso* para acompañar los grabados de Kent y publicados en Guadalajara hace algunos años (Kent, “Re: Pregunta”). Cada uno de los poemas se basa en un grabado: “Alquimia” / “La alquimia” (véase Ilustración 11); “Atanor” / “El atanor de los reflejos” (véase Ilustración 12); “Nupcias” / “Concebido en el agua y nacido en el aire” (véase Ilustración 13) y “Palabras del dragón” / “El dragón y la mujer se destruyen mutuamente” (véase Ilustración 14). Los cuatro son reelaboraciones interpretativas de los grabados. Se dice lo que rodea a las imágenes, se hace explícita su carga simbólica, o se subvierte creando un diálogo paradójico. Presento el primero de ellos:

Es de noche y mi pensamiento se agita.  
Coronada de luna, soy el vaso, la matriz.  
Vigilo con mi silencio el secreto del Oro.  
Ofrezco a cambio la sal, el agua, la llama.  
Cosa pequeña el mundo bajo la sombra.  
Cosa pequeña: una esfera entre mis dedos .

(J. Esquinca, *Región*, 338)

El poema es la voz de la mujer representada, símbolo de la alquimia como conjunción de los opuestos en busca de la síntesis. Poema altamente descriptivo, explica los significados simbólicos de la pintura, constriñendo el significado de ésta hacia una sola interpretación. La cantidad de menciones a elementos del grabado crea la ilusión de verosimilitud, de que lo único que se hace es re-presentar la imagen, cuando en realidad se toma su lugar como enunciadora. La alquimia entendida como el vaso donde se destilan los elementos y cuyo producto es el mundo en su pequeñez. En una lectura transversal con otros poemas de Esquinca, se entiende la alquimia como sinécdoque de

todo proceso de transformación de lo material hacia lo espiritual, todo acto creativo ante el cual el mundo se rinde como ante la epifanía. A continuación, el segundo poema, “Atanor”:

El aire en la piedra, la salamandra, el cuervo;  
el lago de mercurio, el azufre, la balanza:  
a lo oscuro por lo oscuro, *solve et coagula*.  
El aire en la piedra, el cisne, la serpiente;  
la cocina encendida, el león, el águila:  
a lo oscuro por lo oscuro, *solve et coagula*.

(J. Esquinca, *Región*, 338)

Quizá el menos descriptivo de los poemas; salvo en el título, no se hace mención a los elementos del grabado. En éste se presenta a la mujer como símbolo de la cocina alquímica —el atanor—; la imagen es una doble representación en sí misma. Cercana a las alegorías medievales, la mujer es cocina porque es el lugar de gestación y transmutación de los elementos, en el poema se describe no la imagen ni su significado simbólico, sino los procesos que tienen lugar en el objeto simbólicamente representado. El poema pone en acción lo que sucede a través del atanor, así como los elementos que rodean la labor alquímica además de la cocina, “el lago de mercurio, el azufre, la balanza”; se presiente en él la transformación que no está representada sino por medio de una sinécdoque en la imagen. Si en ésta se presenta la expectación de los espíritus que observan a la mujer, en tensión creadora, en sueño fructífero —tal como los vasos en el momento de la ebullición y la destilación—, en el texto aparece lo que rodea a la mujer pero que no es visto sino por el ojo presentificador de la voz que enuncia. Al final de cada estrofa, la frase *solve et coagula*<sup>107</sup> indica el nuevo principio que debe ser emprendido; el poema permanece en el tiempo suspendido de volver a comenzar, suspenso que también se advierte en los espectadores del atanor en el grabado.

---

107 Esta frase, perteneciente a la jerga de la alquimia medieval, se refiere al proceso de reunión de los elementos separados por la disolución y la purificación —*solve et purificatio*— para la formación del elixir —*lapis philosopharum*—. Es la etapa “final” del *opus magnum*, la obtención de la piedra filosofal. (C. Priesner y K. Figala, *Alquimia*, s.v. Norton)

Frente a este poema, el titulado “Nupcias” establece una relación distinta con la imagen. En la imagen observamos a una pareja unida en el abrazo. La interpretación “certera” de ésta por parte del espectador depende completamente del título, “Concebido en el agua, nacido en el aire”. Hombre y mujer son la metáfora erótica de la relación sexual como reunión de los cuatro elementos para producir la piedra filosofal, concebida en el agua –la ebullición en el matraz–, pero nacida en el aire de la destilación. El poema no refleja directamente el entramado simbólico de la representación visual, se queda con la descripción de los elementos visuales del grabado, aunque extiende la lectura simbólica de éstos por medio de marcas agramaticales a lo largo del poema.

Como Reina y Rey, como hermano y hermana.  
Abrazados. Mezclados. Confundidos.  
Ella abre lo cerrado, él cierra lo abierto.  
Ella se moja en la llama, él se abrasa en el agua.  
Como hermano y hermana, como Reina y Rey.  
De sus cuerpos disueltos brota el alba.

(J. Esquinca, *Región*, 338-339)

Dichas marcas se encuentran en el tercer verso de cada estrofa, “Ella abre lo cerrado, él cierra lo abierto”, “De sus cuerpos disueltos brota el alba” y hacen referencia a la destilación y purificación de los elementos, así como al nacimiento de la piedra filosofal. De nuevo, en el poema se extiende el significado de la piedra filosofal como símbolo del objeto artístico, producto de la unión de elementos en el creador.

El último de los poemas de esta serie, “Palabras del dragón” actualiza dramáticamente la imagen del grabado. Es el de *enargeia* más alta dentro de la serie, y quizá podría incluirse en la categoría anterior, “La pintura como paisaje”, sin embargo, puesto que los cuatro poemas forman una serie creada a partir de otra de grabados, decidí analizar la ecfrosis en este apartado, además de que, como se verá, el poema tiene también afinidades con los anteriores.

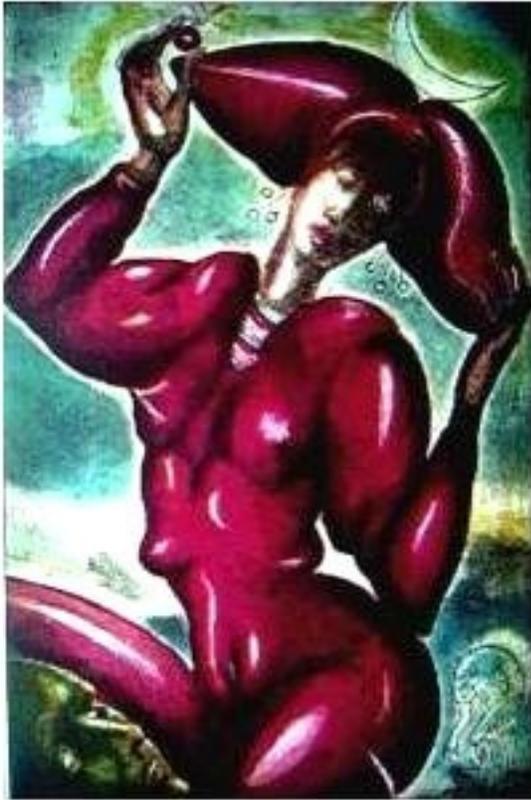


Ilustración 11: Dan Kent, *La alquimia*,  
aguafuerte y aguatinta 30 x 20 cms

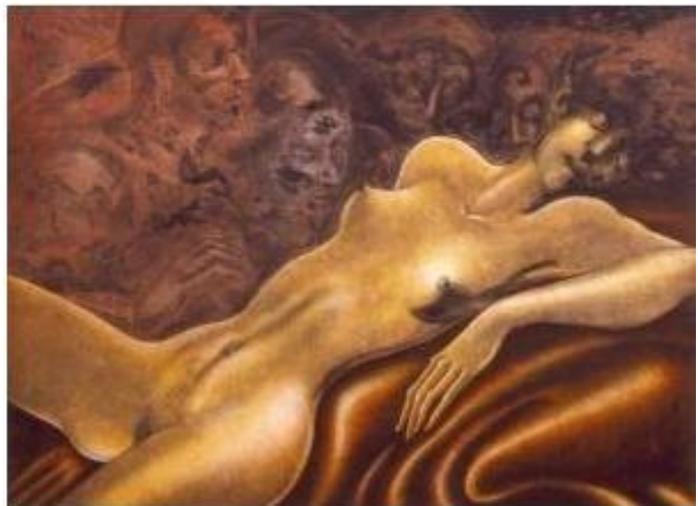


Ilustración 12: Daniel Kent, *El atamor de los reflejos*,  
aguafuerte y aguatinta 40 x 50 cms

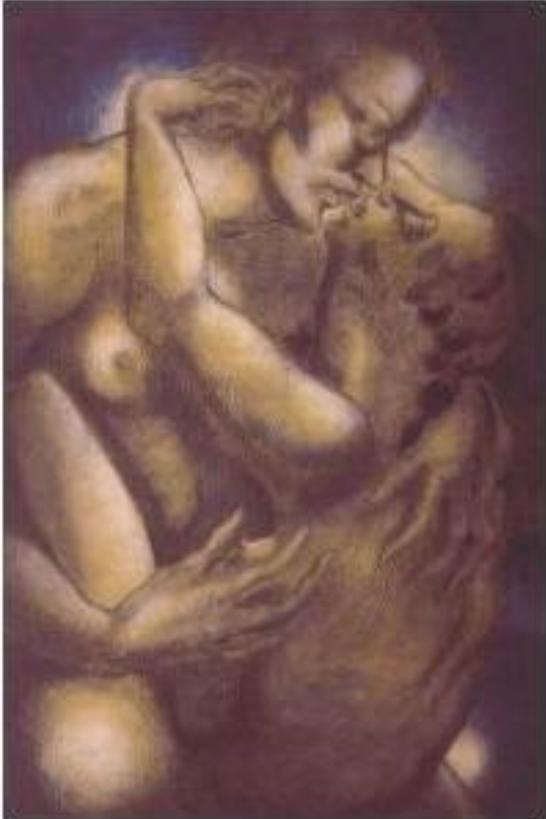


Ilustración 13: Daniel Kent, *Concebido en el agua y nacido en el aire*, aguafuerte y aguatinta, 30 x 20 cms

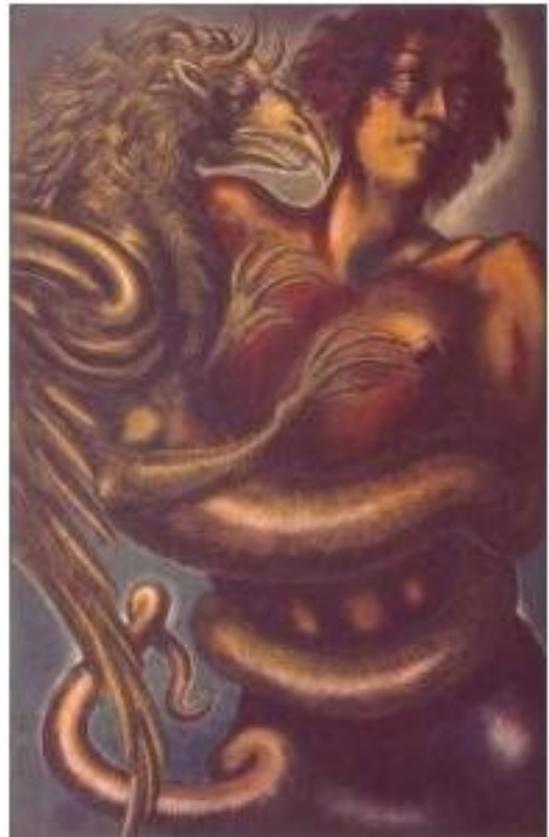


Ilustración 14: Daniel Kent, *El dragón y la mujer se destruyen mutuamente*, aguafuerte y aguatinta, 30 x 19.5 cms

Quema todos los libros, el mundo es fuego.  
Un lobo Oriente, un perro Occidente.  
Negra bilis, virgen velada, vía láctea.  
*Rosa de nadie* –sal de la piedra.  
Fíjate en el fénix, destruida, y rómpeme.  
Quema los libros: el mundo está hecho de fuego.

(J. Esquinca, *Región*, 339)

En el grabado se representa la lucha entre la mujer y el dragón, en el título se especifica que se destruyen mutuamente. El dragón, generalmente el asiento de Saturno, es el símbolo de la tierra en su informidad (C. Priesner y K. Figala, *Alquimia* s.v. *Plomo*), que debe ser reconstruida en el laboratorio alquímico; la mujer es el símbolo del principio vital, de lo que está por encima de los límites humanos, la pureza del alma del hombre (J. E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. *Mujer*) –en una evidente relación de sobreprotección y desdén metafísico de la corporalidad femenina. El enfrentamiento de ambos conlleva su destrucción puesto que se trata de sintetizar los dos principios en la piedra filosofal. En el poema, sin embargo, no aparece ni la acción sintética, ni el proceso de reconstrucción, como sí ocurría en poemas anteriores, sino que se le otorga la voz enunciativa al dragón, que enfrenta a la mujer por medio de la enumeración de sus atributos simbólicos: “Negra bilis, virgen velada, vía láctea.// *Rosa de nadie* –sal de la piedra”. En el enfrentamiento, la voz del dragón aparece solicitando la destrucción para provocar el renacimiento, como en el fénix –quizá la combinación de los personajes–, aunque la destrucción no será relatada. El tema del poema es la revelación del conocimiento de uno de los objetos representados, “el mundo está hecho de fuego”, de donde se infiere la necesidad del dragón por evitar el contacto con la inmaterialidad del conocimiento, dejando la adquisición del mundo a la acción del fuego, acción presentificadora, epifánica y sensible, frente a la aparente inmaterialidad del conocimiento en los libros.

El último de los poemas analizados es *Memento*, cuya fuente es la pintura “San Jerónimo” (véase Ilustración 15), obra temprana del artista tapatío Juan Soriano (1920-2006). De esta época de retratos y autorretratos de Soriano asegura García Ponce que “no era su apariencia [de los retratados] lo que le interesaba al pintor, sino su esencia, y la búsqueda de ésta se advierte detrás de cada uno de sus rasgos, por eso los cuadros están tan llenos de misterio, de intemporalidad” (J. G. Ponce, *Trazos*, 184) Esta esencia que se encuentra detrás, o alrededor de los sujetos retratados es lo que parece advertir Esquinca en su recreación de la pintura; no sería raro que Esquinca haya leído las críticas de García Ponce y de Paz al trabajo de Soriano. Transcribo el poema con los espacios blancos entre cada verso, que parecen ser estrofas:

Está en la luz que tamiza la sábana

Está en las páginas de Platón y el Evangelio

Está en la flexión de tu rótula

Está entre tus dientes que no vemos

Está entre los ángeles que te acompañan y no vemos

Está en el hueco de tu mano

Está en la mancha de tu ombligo

Está en el color rojo de la almohada

Está en la amarilla luz de nadie

Está en la calma aparente de tu sexo

Está en tu pulso que no oímos

Está en las voces que sólo tú escuchas

Está detrás de ti

Está delante de ti

Está en el aire

Está en el aire

Está en el aire que en este instante respirabas

(J. Esquinca, *Región*, 331-332)

Esquinca representa lo que no está en la imagen sino como presencia tensiva. La luz que entra por la ventana, cubierta por el lienzo blanco, pero que ilumina la habitación y el cuerpo del personaje. De nuevo, la intertextualidad del poema es muy alta, no sólo representa una gran cantidad de elementos gráficos de la pintura, sino que los explica, les da la vuelta y los muestra en su esencia, ve más allá de la imagen y nos dice lo que está en ella aunque no lo veamos. Comienza explicándonos lo que no se ve pero que sería visible en la realidad, los autores de los libros sobre los que descansa San Jerónimo, los dientes dentro de la boca cerrada. Dialoga con el personaje, a quien se dirige el *yo* lírico mientras repasa el cuarto y su cuerpo desnudo, extrayendo aquello que está en los detalles mínimos, el hueco de la mano, la flexión, la mancha, la tensión interna del miembro, el pulso que corre dentro del cuerpo.



Ilustración 15: Juan Soriano, *San Jerónimo*, óleo sobre tela, 79 X 59 cms, 1942, Colección Fundación Juan Soriano y Marek Keller AC

No se dice qué es lo que está, qué es lo que se describe por encima de todo lo que se nombra, que invade el cuarto, que está en el cuerpo y vuelve a entrar en el aire. Parecería que se refiere a la luz, sin embargo, al pensar el título del poema, se cae en cuenta de que *memento* se refiere a la parte de la misa dedicada al recuerdo de los difuntos y de los vivos. *Memento*, imperativo latino que significa ‘recuerda’, era la palabra que un esclavo decía al oído de los generales triunfadores mientras hacían su entrada, entre vítores, a la Roma imperial. Su función era devolver a la tierra al hombre recordándole su mortalidad.

Lo que rodea al santo, la tensión que muestra el poema es la muerte, presente en lo cotidiano que nos rodea. Al presentificarla, al hacerla evidente para el lector/espectador, se identifica en su finitud con la muerte latente, en tanto que el poema tartamudea, permanece a la expectativa. Sin embargo, el poema habla desde la exterioridad temporal. No es contemporáneo del sujeto sino de su representación, el único verbo que se refiere al personaje está en pasado, el lector sabe que San Jerónimo ha muerto ya, aunque la muerte sigue allí.

El poema se construye, como todos en esta categoría, a partir de la sobresignificación del cuadro por el poeta. Ya sea enunciada por la representación la ecfrasis funciona en estos textos tal como lo ha señalado Riffaterre. No es, empero, la definición del crítico la más acertada, pues como se ha visto en la categoría anterior, la ecfrasis puede presentarse como objeto dentro de un fondo, la representación.

Cada uno de los poemas obedece a una relación particular con la fuente original, así como una voluntad retórica también singular. En este sentido, toda ecfrasis, en tanto recurso retórico, o elemento retorizado del poema, depende de la *búlesis* comunicativa del escritor (I. Lotman, “La retórica”). Al fundar la relación entre representaciones visual y verbal en la voluntad de transformación, la *enargeia*, los poemas ecfrásticos se revelan como unión intermedial, posibilidad de representación no sólo del mundo, sino de otras representaciones. La lejanía o cercanía de las representaciones visuales en la articulación

poética no depende de una (im)posibilidad de metarrepresentación, sino de esquemas de creación y pensamiento generados por la voluntad, la ideología, la percepción estética, u otros elementos posibles.

### 3.3. CONSTRUCCIÓN Y LECTURA INTERMEDIAL EN *UCCELLO* DE JORGE ESQUINCA

Resulta interesante notar la evolución de la obra de Jorge Esquinca a través de sus poemas efrásticos. Aunque en todos los poemas revisados se encuentra presente la *enargeia* como elemento constitutivo de la verbalización de las representaciones visuales, hay un salto en la mediación que establece entre el texto y las obras desde los primeros poemarios hasta lo más reciente. En los últimos ejemplos, la *enargeia* no sólo vivificaba la representación visual sino que colocaba al poema en medio de una reflexión sobre la representación y la mirada y sobre la poesía misma. En esos poemas es posible verificar las líneas críticas de una poesía de mayor riesgo verbal cuyas codificaciones también son más complejas. La voz de los poemas parte de la duda ante la percepción al cuestionar los marcos de recepción e interpretación de las obras visuales. Sin que mi interpretación pretenda teleología alguna, me atrevo a asegurar que la reflexión efrástica alcanza un punto notable en el penúltimo libro de Esquinca, *Uccello*, ya comentado en parte en el primer capítulo.

*Uccello* no es un poema cuya pretensión sea la de traducir la pintura en un código verbal. Si un lector se acerca al poema de Esquinca desde la idea de que se trata de una efrasis tradicional, podrá bien no comprender las complejas referencias que él presenta, bien eliminar fragmentos que, por no referirse directamente a las pinturas, pueden parecer irrelevantes. Se trata de un texto radical no sólo en la relación interartística sino también en su configuración poética. *Uccello* requiere de instrumentos teóricos diversos que nos posibiliten la descripción profunda de sus recursos así como una comprensión estética compleja que responda a la complejidad configurativa del texto. Para analizarlo

no podemos solamente resaltar las menciones a las pinturas, olvidando la extraña construcción visual de los versos así como el resto de referencias aparentemente ajenas a la representación visual tales como las menciones al autor o la presencia del niño en el poema que observa las pinturas. En el primer capítulo analicé algunos fragmentos del poema desde la perspectiva de su construcción visual sobre la página, aunque retomaré ideas generales sobre lo ya dicho.

Aunque puede funcionar como poema autónomo, es decir sin que el lector deba conocer las pinturas del florentino, los efectos retóricos del poema se potencian cuando se conocen las pinturas y se ponen en juego las referencias intermediales entre ellas y el texto. En este sentido, *Uccello* pertenece a lo que Davidson denomina el *painter poem* (“Ekphrasis anthe Postmodern Painter Poem”), aquél que activa estrategias de composición equivalentes pero no dependientes de la pintura, se trata de poemas que más que leer las pinturas como objetos lo hacen como textos o a partir de las estéticas que éstos desarrollan. Una de las características de los *painter poems* es que una de sus funciones principales es la reflexión sobre el texto visual y la puesta en crisis de éste mediante la verbalización; en estos poemas el poeta es más un lector de la actividad pictórica con lo cual evidencia la inestabilidad de la representación visual y verbal. Al hacerlo, transforma la actividad hermenéutica en performatividad.

En *Uccello* el grado de comunicatividad se halla en el centro del círculo de relaciones intertextuales, pues Esquina no sólo pone en juego la mimesis de la pintura, sino también el nombre del pintor y el papel de observador por parte de la voz que enuncia el poema. Para el lector es evidente que el poema habla de una o varias pinturas, así como del autor de ellas. Con respecto a la estructuralidad del intertexto *Uccello* se encuentra en los márgenes de la relación pues si bien la disposición gráfica de los versos no es la tradicional de un poema, tampoco pretende una figuración total de las pinturas a la manera de los caligramas o los poemas visuales. A este respecto, remito al análisis del

primer capítulo. En él, señalo la posible relación entre la disposición de los versos, especialmente los signos de puntuación, con respecto a uno de los elementos de las pinturas de Paolo Uccello, la retícula creada por el cruce de las lanzas en las tres pinturas que componen el tríptico.

Las referencias directas al poema, parte de la categoría de selectividad, aunque pocas, resultan suficientes para que éste entable un diálogo con las pinturas. La mayoría de las referencias son de un carácter más bien vago, la tematización de pocos elementos particulares de una de las pinturas o de elementos comunes a las tres sirve a Esquinca para establecer una comunicación de tipo dialógico entre ambos modos de representación. Este diálogo implica una alta relación intermedial pues no sólo refiere una imagen dentro de un modo de representación verbal, sino que se constituye como un objeto en tensión entre imagen y palabra. Las referencias a las pinturas de Paolo Uccello son en realidad el punto de partida para que el poema explore sus posibilidades expresivas ya como enumeración, ya como alteración y juego; así también se constituye la autorreflexividad del poema, el autor además de marcar y tematizar la referencia al pretexto, refleja o problematiza la conexión entre ambos. Hecho que podemos detectar en *Uccello* al leer las fisuras representativas entre lo visto y lo escrito.

caballos en despliegue : batallas, asimientos de, o perfiles, cascos en todo lo alto, un relumbre, alazanes o nevados en lo inmóvil de, o en lo hendido, a través de lo múltiple y como en balance, neón en lo incierto del numen, lance de caballos en la retícula de

(J. Esquinca, *Uccello*, 10)

En este fragmento el poema comienza con la enumeración de elementos comunes en las tres pinturas –caballos, cascos, caballeros, luz– para después interpretar lo que el ojo ha visto y entonces verbalizarlo (véanse las ilustraciones 16, 17 y 18). Las rupturas de la enunciación son al mismo tiempo hiatos en los distintos estratos de la obra,<sup>108</sup> fisuras en

---

108 Para esclarecer el sentido de hiato que utilizo aquí, remito al lector a la nota 33 del primer capítulo.

la sintaxis, en la semántica, en la representación y en lo visual. Reproduzco el poema como aparece en la página del libro, la última palabra de este fragmento es la preposición *de*, lo que genera el mencionado hiato, un efecto visual y sonoro de incompletud y desplazamiento del significante por la imposibilidad del sentido; el “salto entre páginas” además genera un encabalgamiento, inédito hasta donde sé, al menos en la tradición mexicana, entre páginas. Este efecto de vacío refuerza la interpretación que sugerí en el primer capítulo de entender la página como la unidad de sentido del poema, a diferencia de los poemas más tradicionales en los que la unidad de medida, como se sabe, es el verso silábico, o el verso semántico.<sup>109</sup> El poema anterior se enlaza en la lectura –se teje, diríamos– con el siguiente poema que parece eliminar la superioridad de la palabra explicativa para mantener ambos modos de representación en condiciones de igualdad, jugando además, por medio de la metonimia, con el nombre y condición histórica del pintor:

lo pintado, un decir : pájaro Medici

(J. Esquina, *Uccello*, 11)

Siguiendo en parte el modelo de Robillard y las categorías de Sager Eidt, considero que en *Uccello* es posible establecer una especie de péndulo referencial que constantemente se alejará y se acercará a los extremos del modelo intertextual.

Las referencias más difuminadas ocupan uno de los extremos del modelo, mientras que el otro extremo es ocupado por las realizaciones enérgicas del poema. La reescritura a la que el poema somete a las imágenes fuente mediante los recursos visuales, sonoros y semánticos del medio verbal implica la apropiación de lo visto por parte del autor y su conciencia de la mediación en sus diferentes estratos.

El siguiente fragmento es una muestra de la efrasis genérica, es decir, no se refiere a una pintura en particular –aunque hemos visto que pocas veces lo hace–, sino al

---

<sup>109</sup> Véase, al respecto de los tipos de verso y unidades de medida poética el manual de Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, especialmente la primera parte.

estilo de Uccello, especialmente a la perspectiva,<sup>110</sup> elemento que lo caracterizó como pintor y le dio un sitio entre los grandes del *Quattrocento*:

hiende lo noche, lo cerrado, lo que se oculta en el riñón del no, una alta  
minería, pájaro, cava en el ahí : un tratado de aire entre el pulmón y la mina.  
(lejos de todo hechizo se trata de cavar.) los huecos, pájaro, para tu vuelo en  
picada : uccello, uccellino dolce cosa é la prospettiva

(J. Esquinca, *Uccello*, 12)

El juego constante entre el significado del nombre del pintor y su idea de perspectiva desde un ángulo superior es una de las constantes del texto, al mantener este recurso, Esquinca logra no sólo desautomatizar el nombre –al hacerlo desplaza también la perspectiva biográfica de la crítica– sino producir un entrecruzamiento entre la realidad productiva del pintor y la realidad semántica de los textos. Este cruce es a su vez atravesado por otros ejes del poema que se construye mediante el cambio de voces poéticas; a veces quien (d)escribe es el pintor, otras veces, como en el fragmento anterior, es una voz femenina que corresponde a la esposa de Uccello, Tomassa Malifici,<sup>111</sup> otras tantas es un enunciatario que observa las pinturas y, otras, es un aparente narrador externo que observa al observador.

---

110 Sabemos que Esquinca conoce esta idea sobre la retícula ucelliana porque se halla expuesta en el libro de Pietro Roccasacca sobre el ciclo de pinturas cuyo fragmento es citado en la página 24 de *Uccello*. La procedencia de la cita se explicita en sección “Notas”, página 39.

111 La voz de Tomassa aparece representada tres veces en el poema, las tres asociadas con el vínculo erótico entre la pareja y el momento de creación de las pinturas. En los tres fragmentos el poema se mueve en lo que clasificamos en el apartado anterior como “prefiguración” de la imagen, es decir, una aproximación a las condiciones humanas del pintor, sin dejar de lado las referencias a momentos específicos de la pintura, por ejemplo, en la página 27, Tomassa asocia la producción plástica al impulso erótico: “acurrúcate que la llama que la cosa está que arde, ven quémate, pues de dónde si no ha de venir lo pintado, lo que está por verse”.



Ilustración 16: Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, temple sobre madera, 182 × 317 cm, 1438-1440, National Gallery (Londres)



Ilustración 17: Paolo Uccello, *Intervento decisivo a fianco dei fiorentini del condottiero Micheletto Attendolo da Cotignola*, temple sobre madera, 180 x 316 cms, 1438, Musée du Louvre



Ilustración 18: Paolo Uccello *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, temple sobre madera, 182x323 cms, 1438, Galleria degli Uffizi



Ilustración 19: Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, temple sobre madera, 182 × 317 cm, 1438-1440, National Gallery (detalle)

A lo largo del poema es una constante la conciencia de lo mirado como una representación, numerosas veces se pone énfasis en “lo pintado” como un estado de lo visible. La verbalización de las imágenes parte de la conciencia de que no se comunican sino fragmentos de interpretación, simulacros de visión, por ello descontextualiza fragmentos de la imagen para insertarlos en el poema y rehacerlos. Las voces sacan a Uccello, el pintor, de su tiempo para hacerlo presente en el mismo espacio que a Leibniz o a Spinoza. Hace, en referencia a este último, un pliegue en lo visto y lo enunciado para provocar la subversión de la temporalidad:

...como el precipitado que se obtiene luego de macerar con iniciática minucia  
el *Cálculo algebraico del arco iris* –caballos, batallas, vistos  
(J. Esquinca, *Uccello*, 13)

El siguiente fragmento comienza, de nuevo, con una enumeración desordenada de elementos presentes en las tres pinturas; en ningún momento podemos asegurar que se trata de una u otra, siempre son las tres. Lo central en el fragmento es el dialogismo que establece con su exterioridad; al agrupar los elementos semejantes de las pinturas evidencia el carácter interpretativo que tiene la ecrasis, no es posible describir un objeto sin antes interpretarlo críticamente.

lo que se dice caballos : crines, ijares, grupas, cañas en relincho. lo que se dice  
batallas : mazos, flechas, címbalos, trompetas, estandartes – no, pájaro tenía  
un tablero al que miraba, de cuando en cuando. piezas fjas, luego  
desordenaba, volvía al acomodo. iba y venía, pájaro al fin. luego del fin surgía  
un tejido – pájaro advertía en entramado – líneas  
(J. Esquinca, *Uccello*, 15)

Sabemos que todo acto de visión es en realidad un acto de interpretación y que toda verbalización de esa visión es en realidad la transmisión mediada de una interpretación. Quienes enuncian desde el poema también lo saben y muestran esa interpretación, la desnudan para presentarla en su complejidad, pues no sólo está en juego la mimesis de la

imagen, sino también las referencias a la producción de ésta: las pinturas –ya sea en su individualidad estática, ya sea en su narratividad secuencial– forman entre sí un tejido de colores, formas y perspectivas que salen de la mesa de Uccello –“pájaro al fin”– y se posan en las pinturas, pero también en el poema; porque la construcción del poema es también un tejido que conjunta tres motivos: la pintura sobre la Batalla de San Romano; la vida de Uccello, pintor cortesano de los Medici, y el recuerdo de un niño que observa las pinturas. El poema entonces al hablar del fino tejido de las pinturas habla también de sí mismo, de su propia estructura entrelazada.

*Uccello* se construye como un poema-tejido de palabras, de la misma manera que Uccello, el pintor, elaboraba sus obras como tejidos de lanzas en retícula. La unión de las lanzas de los soldados forman la retícula capaz de crear la perspectiva en el cuadro, así también la reelaboración de varios poemas alrededor de un solo motivo forman una retícula textual capaz de crear la perspectiva intratextual e intermedial dentro del poema. Como se vio en el primer capítulo, la conformación visual de los versos es parte de la elaboración efrástica, no porque represente fielmente o reelabore fragmentos de la pintura, sino porque constituye una estrategia de la *enargeia* del poema. La retícula se corresponde al entramado de signos de puntuación y palabras sobre la superficie; los blancos del final suspenden la enunciación como se suspende el vuelo del pájaro metafórico en el poema.

Las voces líricas observan los cuadros o los prefiguran y los aprehenden, nos transmiten la escasa verbalización de esa aprehensión en unos pocos poemas que repiten las mismas visiones, aunque con diferencias enunciativas. En el siguiente poema aparece apenas aludido el sombrero florentino por excelencia:

*herméticamente cerrados en sus armaduras metálicas... efigies, siluetas habitadas : condotiero de turbante en flor, párvulo peón de lanza quebrada, de espuelas en plata que – jinete desierto– inmovilizan*

(J. Esquinca, *Uccello*, 20)

El lector que conozca las pinturas de Paolo Uccello al leer la mención al “turbante en flor” del condotiero pensará en la figura de éste plasmada en la pintura de la *National Gallery* de Londres , con un mazzochio rojo, brillante (véase Ilustración 18); asimismo, al leer en el poema siguiente las referencias al mazzochio –o el sombrero– realizará la conjunción de ambos poemas con la pintura.

mazzochio : del entramado bárbaro desprendía, de cara a la siniestra arboladura, consideraba. cuán largo el fragor de la batalla, cuán perplejo, cuánta pajarera infantería. mazzochio : ni niño ni cosa que se le parezca, ya andaba sabiendo, ya andaba metiéndose en lo oculto – ah, por cierto, mazzochio es un sombrero, míralo bien

(J. Esquinca, *Uccello*, 21)

De nuevo, el poema se pliega sobre sí mismo, repitiendo los fragmentos de la pintura – fragmentos de la visión– en la escritura fracturada. El uso de la puntuación no sólo corresponde a la norma. Los dos puntos son un paso para la explicación, sí; pero también son puntos semiotizados, cargados de un sentido que no se transmite hacia la comprensión del texto sino hacia la percepción visual. Aquí los dos puntos marcan la definición del *mazzochio* al mismo tiempo que parecen encerrarla visualmente; la disposición de los versos, junto con su heterodoxa puntuación constituyen lo que Mitchell denomina *lenguaje visible*, lenguaje verbal cuya visibilidad se logra en la conformación de la escritura.

Como dije antes, la construcción retórica de *Uccello* no corresponde a las efrasis tradicionales pues no está construido como una descripción de las imágenes y tampoco pretende ser un sustituto de éstas. El poema es también un poema sobre la memoria, o mejor dicho, sobre la rememoración y la transmisión de esta. El tema del recuerdo ha sido explorado por Esquinca en algunos otros textos, especialmente en la forma de elegías sobre la muerte de su madre o amigos cercanos y en el extraordinario poemario *Descripción de un brillo azul cobalto* cuyo tema es la muerte del padre y los recuerdos a su alrededor. Sin embargo, un punto interesante de la rememoración en *Uccello* es que

ésta juega un papel central en la construcción de las voces narrativas. Como escribí antes, una de las voces que muestra los fragmentos de las pinturas es un niño que ve el tríptico de Uccello, hecho de suyo imposible de primera mano pues cada una de las partes del tríptico se encuentra en museos distintos.<sup>112</sup> La voz de este niño, empero, se muestra en el fragmento final del poema en el que el lector nota que lo descrito es, en buena parte, una rememoración:

un niño un pábulo un mirado en el giro de – un niño un cegato un  
carámabano – un trío de tablas que Paolo Uccello pintaba – o dormía nunca  
dormía, se deslizaba frío en el neón, se sabía de memoria la batalla – ah, la  
memoria del niño que como pájaro tensó

(J. Esquinca, *Uccello*, 38)

La deliberada ambigüedad del fragmento provoca una apertura en el sentido. En ambos casos, la memoria, una mediadora entre la realidad y el sujeto, está mediada por el discurso de quien observa al niño, las capas de mediación, como las capas de la pintura y del poema, brillan con el movimiento del lector/espectador. No existe, en ningún caso, un punto de vista absoluto.

Al enfrentarse a *Uccello* el lector está frente a un texto que no se conforma con otorgar su inmanencia poética. El fragmento de la página 24 de *Uccello*, por ejemplo, es una cita extraída del libro *Paolo Uccello. Las batallas* de Pietro Roccasecca. Esta inclusión de material no poético en el poema nos recuerda, tratándose además de una ecfraasis, a uno de los poemas ecfrásticos más reconocidos del siglo XX, el *Autorretrato en espejo convexo* de Ashbury, que también incluye citas de estudios académicos sobre el objeto visual. Sin embargo, en el caso de Esquinca la cita de Roccasecca no es recontextualizada en un sentido irónico, sino plenamente poético; las palabras del

---

<sup>112</sup> Al respecto véase la sección “El formato de las tablas y sus vicisitudes materiales” en el libro de Pietro Roccasecca (*Paolo Uccello. Las batallas*, 19-21). En este sentido, *Uccello* marca constantemente su conciencia de artificialidad al colocar en una misma referencia las tres pinturas, evento que sólo se pudo lograr mediante la reproducción de las tablas en un artefacto material único, el libro de Roccasecca, cuya intención es, declara, restituir una lectura unitaria de la obra a pesar de las distancias entre las pinturas (P. Roccasecca, *Paolo Uccello. Las batallas*, “Nota editorial”).

estudioso italiano se semiotizan poéticamente para entablar con ellas un diálogo que explique los colores de la pintura y sus pliegues.<sup>113</sup>

Así como las pinturas de Uccello vibraban al contacto con la luz cambiante, así también el *Uccello* de Esquinca vibra en su materialidad al contacto con los sentidos del lector. Leer *Uccello* no es sólo leer con los ojos o los oídos, sino con ambos. La construcción del poema es absolutamente intermedial no sólo porque tenga como hipotexto la obra del pintor florentino, sino porque toda ella apela a diversos sentidos y niveles significativos. El poema de Esquinca no es una representación del mundo, sino un punzón que incide sobre el lector y modifica su relación con él. No es el poema una sustitución de las pinturas, sino un agregado multirreferencial a ellas, y ellas a él. El tejido, el texto en su forma prístina, se enreda, al ser leído, con los modos de representación y enunciación de la multiplicidad. El poema, es un poema sobre la multiplicidad de ver, de pintar, de escribir.

#### 3.4. PRESENCIA Y MATERIALIDAD EN *TIERRA DE ENTRAÑA ARDIENTE* DE CORAL BRACHO E IRMA PALACIOS

En 1992, la Galería López Quiroga publicó bajo el título de *Tierra de entraña ardiente* un libro producido por Coral Bracho y la pintora Irma Palacios (Iguala, 1943), dentro de una colección de libros colaborativos entre poetas y pintores.<sup>114</sup> Este título, a

---

113 Dice la cita de Roccasecca citada en el poema: “La materia pictórica de las tres pinturas es preciosa: Paolo Uccello grabó los contornos de las armaduras y de las armas hasta en los menores detalles, adornándolos después con hojas de plata espejeante. Las hocicos y los areos de los caballos están bañados en oro; el verde de los follajes está pintado con malaquita y las luces han sido realzadas con roces dorados. En la actualidad, aunque la plata de las armaduras se ha caído casi del todo y resultan apagadas y la malaquita se ha oscurecido, el oro de los belfos y las decoraciones de las vallas todavía responde a los cambios de luminosidad. Aún resulta posible imaginar cómo vibraba la materia de las tres tablas al variar la luz diurna en la cámara de la planta baja de Lorenzo” (J. Esquinca, *Uccello*, 24).

114 Otros títulos de la colección son *Canto a la sombra de los animales* (1988) de Alberto Blanco y Francisco Toledo, *Los objetos están mas cerca de lo que aparentan* (1990) de David Huerta y Miguel Castro Leñero, *Escenarios* (1996) de Vicente Rojo y José Emilio Pacheco y *Enmudeció mi playa* (2000) de Gilda Castillo y Aline Petterson.

semejanza de los textos anteriores requiere de instrumentos teóricos que posibiliten un acercamiento sin arriesgar su complejidad en la interpretación.

El libro está impreso en un formato distinto a los tradicionales de libros de poemas, de hecho, su configuración es más parecida a la de los libros de arte, en papel ultramat de 150 gramos con letra Minion; estuvo al cuidado de Diana Mogollón y fue diseñado por Marisol Velasco y Jorge Arzate. Su diseño, sobrio y elegante, juega exclusivamente con los tonos grises y negros de las pinturas de Palacios, el color negro de las letras y el blanco de la página. A diferencia de muchos libros en los que el escritor o el pintor tienen un papel suplementario, como comentador o ilustrador respectivamente, en este caso ambas artistas comparten créditos de manera equitativa. No se trata de un libro hecho por una u otra, sino por las dos. De acuerdo con Irma Palacios, el proceso de elaboración de los materiales también mostró esta relación horizontal (C. Güemes, “Hacer un libro es como hacer un diario íntimo”). Lo importante, además del proceso de elaboración del libro, es su proceso de recepción y cómo el objeto se constituye como un dispositivo de enunciación complejo en el que el lector/espectador relaciona los poemas y las pinturas dentro de un marco común de percepción. La idea del libro como objeto colaborativo no es, por supuesto, una idea nueva, al contrario, *Tierra de entraña ardiente* es parte de una tradición que apuesta por la riqueza de los sistemas semióticos complejos; su tradición, más que la de los *livres d'artiste*, cuya tendencia es mayormente plástica, es la de los llamados *livres de peintre*. Éstos, que nacieron en Francia a principios del siglo xx, son un ejemplo de trabajo colaborativo entre artistas de medios distintos que, más que producir un objeto conceptual, buscan generar un espacio de encuentro y diálogo entre dos sensibilidades, en palabras de Friedman, muchos de los pioneros de estas obras, vieron en la labor pictórica y en el arte verbal “two sides of the same coin” (E. Friedman, “Andre du Bouchet”, 66).

La característica principal de libros como *Tierra de entraña ardiente* es que, en cierto sentido, los elementos que los componen son autónomos con respecto al libro como obra. Según Friedman,

The principal objective in most books of this kind [*livres de peintre*] is to stage a dialog between artists working in different media, rather than the fusion implied by an aesthetics of “intermedial” art. The livre de peintre, in other words, brings word and image together because they have something to say to one another, not because they can be made to say the same thing. (E. Friedman, “Andre du Bouchet”, 68)<sup>115</sup>

Sin embargo, al recordar lo propuesto por Ulises Carrión, y citado en el primer capítulo, el libro de Bracho y Palacios oscila entre la idea del libro como soporte y marco significativo y la capacidad de los poemas y las pinturas de presentarse por separado sin que ello afecte de modo general la interpretación de los textos. De hecho, en las reuniones de poemas de Bracho que se han publicado se puede leer la serie de *Tierra de entraña ardiente* como un artefacto exclusivamente verbal, lo mismo pasa con las pinturas de Palacios y su percepción como artefactos visuales. ¿Dónde radica entonces la relación que se establece entre las imágenes y los poemas?

En la introducción de este capítulo, recordé a Mitchell y su sugerencia de “insistir sobre la literalidad y la materialidad” en el estudio de los sistemas semióticos complejos (*Teoría de la imagen*, 85). Esta insistencia adquiere un matiz distinto y radical cuando la materialidad nos obliga a salir del marco exclusivamente textual del verso o el poema. A semejanza de lo que sucede en obras como *Uccello* en las que la unidad mínima de sentido es la página, así en *Tierra de entraña ardiente* en donde el significado de un poema o una pintura surge de la posición con respecto a otros elementos, pensemos en una sintaxis de los componentes del libro. Esta idea no depende de la elaboración del

---

115 Es claro que para Friedman la “estética intermedial” supone una colaboración armónica entre imagen y texto, por lo que el diálogo entre artes no necesariamente califica como tal; como se ha visto, el concepto de intermedialidad que sigo es más amplio que la mera colaboración e incluye la dialéctica conflictiva u otros tipos de relaciones.

libro sino del acto de recepción e interpretación a partir de su materialidad. Esta insistencia en lo material tiene como objetivo evitar las falacias metafísicas y naturalistas que pretenden establecer las diferencias entre distintos medios de representación en niveles ontológicos, sin hacer caso a la recepción o producción de las obras. En este mismo sentido está la pertinencia de la pregunta planteada por Gumbrecht en su libro *Producción de presencia: ¿cómo los medios y sus materialidades pueden tener impacto sobre los significados que cargan?* Al responderse, el teórico alemán establece que cualquier forma de comunicación implica la producción de presencia –entendida como “el efecto (espacial) de tangibilidad que viene de los medios de comunicación y está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad” (H. U. Gumbrecht, *Producción de presencia*, 31)–, cualquier forma de comunicación *tocará* los cuerpos de las personas que se estén comunicando de formas específicas y variadas. Frente a las teorías de cuño cartesiano, el análisis a partir de la producción de presencia permite recuperar la experiencia corporal del lector y del objeto artístico como base de la experiencia estética (H. U. Gumbrecht, *Producción de presencia*, 32-33).

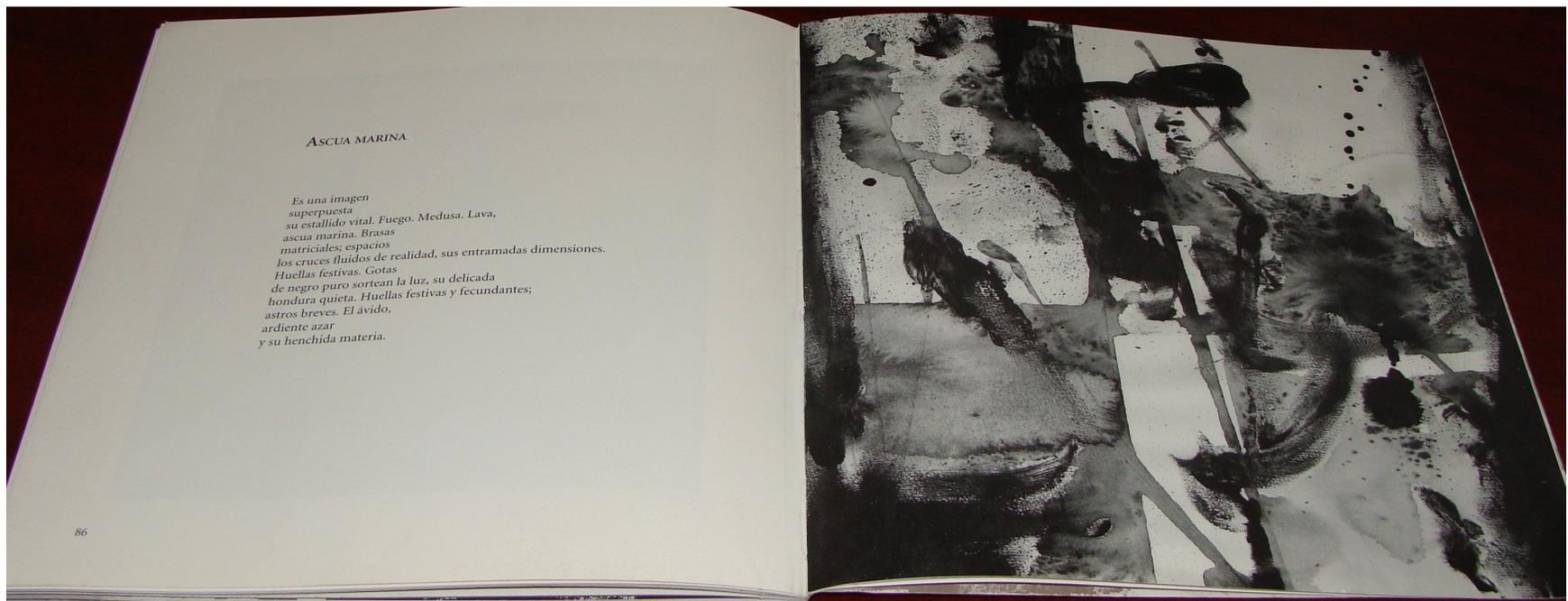
Así, cuando iniciamos cualquier análisis a partir de la materialidad de la obra, de la especificidad que ofrece y exige el soporte, podemos discernir entre las características de las obras que están ahí porque son semióticamente significativas y aquellas que están condicionadas por el medio o por las relaciones de poder entre éstos. Para tal acercamiento, Gumbrecht propone las categorías del signo de Hjelmslev que, aunque mantienen la búsqueda de un significado último –metafísicamente espiritual y metacognitivo– por encima de la materialidad discursiva, toman en cuenta no sólo la dialéctica entre *contenido* –significado– y *expresión* –significante–, sino también los elementos materiales de ambos, por medio de las categorías aristotélicas de *forma* y *sustancia*. Lo anterior da como resultado un cuadrado descriptivo de la interacción entre

materialidad, ideología, significado y significante.<sup>116</sup> En otra idea de la presencia como principio analítico de las obras de arte complejas, Parret propone que al evocar la obra de arte debemos tomar en cuenta que esta se muestra como una correlación entre *presencia* y *ausencia*, siempre por medio de la percepción corporal, por medio de grados cuya modalidad depende de la selección de un sujeto operador en un programa narrativo por medio de la focalización o del encuadre. El campo de presencia está determinado por la intensidad de la percepción. La modalización de la presencia no es solo *existencial*, sino mayormente *perceptiva, tensiva*: “la densidad de presencia y la tonicidad perceptiva están correlacionadas” (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 15).

De acuerdo con la taxonomía de Kibédi Varga (“Criteria for describing”), estamos ante un libro en donde las imágenes y los textos aparecen en la mayoría de los casos de manera simultánea; en otros, consecutiva, como puede observarse en la siguiente ilustración:

---

116 Dicho cuadro de categorías quedaría como sigue: *Sustancia del contenido*: contenidos de la mente humana (imaginación e imaginario); *forma del contenido*: contenidos de la mente humana en una forma bien estructurada; *sustancia de la expresión*: los materiales a través de los cuales los contenidos se hacen manifiestos en el espacio, pero antes de que se les conforme en alguna estructura: la pintura, la tinta, la computadora: dispositivos técnicos; *forma de la expresión*: la forma y colores en un lienzo, los caracteres en una página –no la tinta–, lo que se ve en la pantalla –no la máquina–. (H. U. Gumbrecht, *Producción de presencia*, 28-29)



ASCUA MARINA

Es una imagen  
superpuesta  
su estallido vital. Fuego, Medusa. Lava,  
ascua marina. Brasas  
matriciales; espacios  
los cruces fluidos de realidad, sus entramadas dimensiones.  
Huellas festivas. Gotas  
de negro puro sorteán la luz, su delicada  
hondura quieta. Huellas festivas y fecundantes;  
astros breves. El ávido,  
ardiente azar  
y su henchida materia.

Ilustración 20: Coral Bracho & Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, págs. 86-87

Clasificamos la aparición de las imágenes y los textos de acuerdo con la recepción/percepción de éstos en el libro. La disposición de las imágenes y los textos provoca en el lector una primera pregunta: ¿cuál es la relación entre las tintas de Palacios y los poemas de Bracho? Se trata de un producto híbrido que contiene imágenes y textos, el libro como objeto material es una imagentexto. La existencia de las pinturas de Palacios y los poemas de Bracho dentro del mismo dispositivo material, implica que durante la recepción, el lector/espectador sabe que las pinturas y los poemas están ahí-ya, tanto los que ha leído/visto, como los que le esperan todavía, los objetos están *presentes* para ser percibidos:

Es posible que una vivencia vital sea una presencia originaria sin que se base en un percepto de objeto: algo puede estar “presente” como si estuviera *ya allí*, antes de que la mirada se oriente hacia ello, y “presente” igualmente después que la mirada se ha apartado de ese objeto. Es el fenómeno de la protensión y de la retensión. El objeto que ya está allí, en el trasfondo, está listo *listo para ser percibido*, y en ese sentido bien preciso, está *presente* de alguna manera. Un objeto que desaparece de la mirada sigue *presente* en su remanencia. La presencia desborda así la esfera efectiva de percepción actual por un encadenamiento concordante de motivación. El universo de conciencia comporta un *exceso de presencia*: una sección *no-percibida* del mundo de las cosas está no obstante *presente* (*Vorhandensein*) a la conciencia. (Parret, *Epifanías de la presencia*, 19)

En este sentido, texto e imagen se encuentran en el entrelazamiento que Merleau-Ponty denomina *quiasmo* (M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 113; véase la nota 25 del segundo capítulo de este trabajo), la confusión noético-noemática del cuerpo que participa del objeto cultural. El cuerpo y la mente perciben por medio del tacto y de la vista, para dar paso a una coalescencia entre los dos sentidos, en donde la vista *toca* y el tacto *ve* y ambos perciben. Existe en el acercamiento al texto una oscilación entre presencia y significado.

De entre la crítica que se ha ocupado de la obra de Coral Bracho pocos han reparado en la relación compleja entre las imágenes y los poemas. Destaca entre esta

crítica la reseña que Jacobo Sefamí publicó en la revista *Vuelta* en julio de 1993. En ella, el poeta y crítico mexicano manifiesta su desagrado frente a lo que considera una reducción de la posibilidad interpretativa de las pinturas de Palacios:

En *Tierra de entraña ardiente* hay una relación directa entre la obra plástica de Irma Palacios y los textos de Coral Bracho. Aunque no lo podríamos asegurar, parece que los poemas son una lectura de los cuadros. Eso reduce la posibilidad interpretativa dado el carácter abstracto de las pinturas. Obviamente, este tipo de plástica puede eximirse de todo vínculo directo con un referente; la poesía, en cambio, esta obligada a usar palabras que necesariamente aluden a cosas específicas. (J. Sefamí, “*Tierra de entraña ardiente*”, 58)

Al inicio de su reseña Sefamí apunta la presencia de la escritura rizomática en la obra de Bracho, asimismo propone una lectura feminista del libro en el que la escritura falogocéntrica ha sido eliminada por medio de la creación de espacios femeninos de escritura que cuestionan la validación de la visión de mundo masculina; sin embargo, en la cita que transcribimos antes, es evidente que el crítico relaciona las imágenes y los textos a partir de cierto imperialismo del lenguaje (E. Gilman, “Los estudios interartísticos”),<sup>117</sup> ya que parece establecer como única posibilidad de interreferencialidad la interpretación de las pinturas por los cuadros.<sup>118</sup> Dejando de lado la materialidad del libro y la *presencia* que provocan las imágenes y los poemas. Ante este problema, cabe preguntar si el optimismo con el que aparentemente abordo la relación entre imágenes y textos en el libro sea acaso también otra forma del imperialismo lingüístico. Tal como lo plantea Gilman, acaso “el camino más prudente

---

117 En una entrevista, Irma Palacios declaró lo que parece ser una respuesta al texto de Sefamí: “Pienso que el arte no es sólo lo que se ve, sino lo que se lee entre líneas y lo que está más allá de las líneas, incluso atrás de ellas. En la poesía lo concreto deja de serlo” (C. Güemes, “Hacer un libro es como hacer un diario íntimo”).

118 La confusión frecuente llega al grado de desestimar el trabajo colaborativo al imponer un sentido de autoría jerarquizada que no se encuentra en el libro. Así por ejemplo en la reseña que publicó José Manuel Recillas en la que desde la ficha bibliográfica se señala a Bracho como autora y a Palacios como “ilustradora” o “compañía” del texto (J. M. Recillas, “Coral Bracho: *Tierra de entraña ardiente*”).

podría consistir en acabar reafirmando su separación [entre imágenes y textos], basándose en una descripción imparcial y rigurosa de la diferencia, como la de Goodman. O, como hace Mitchell en *Iconology*, tal vez prefiéramos utilizar a Goodman como el ‘punto de partida de una investigación histórica de la cuestión de la diferencia entre texto e imagen.’” (E. Gilman, “Los estudios interartísticos”, 14). Sin embargo, considero esencial tomar en cuenta, al menos para el libro que me ocupa ahora, que la relación entre ambos medios no parte de la imposición de sentido entre ellos, sino de algo que denomino “interferencia semiótica”,<sup>119</sup> y que Huizar desarrolla, para el mismo libro, como parte de la lectura performativa de éste: “These visual elements seem to offer further interpretations of the poetry, while the poetry itself draws on the effect of the visual representation” (A. Huizar, *Beyond the page*, 141).

Desde la fenomenología de la recepción podemos establecer las relaciones entre las imágenes y los textos tal como lo describe Sefamí; sin embargo, al hacerlo, caemos en el riesgo de naturalizar la correferencialidad entre imagen y texto, de subordinar uno de los medios al otro. Al establecer la posibilidad de la lectura de la imagen, de que sea la palabra quien la dote de significado, nos hallamos ante el problema de representación de dos sistemas simbólicos. De acuerdo con Goodman, el texto y la imagen son sistemas simbólicos distintos. El primero es un sistema continuo que se lee a partir de brechas y rupturas significativas –por ejemplo, el alfabeto– en donde cada uno de los elementos posee un significado distinto de otro. El segundo, es un sistema denso en donde los “puntos” no poseen un significado unívoco sino que requieren de un contexto mayor para poder ser interpretados. Mitchell, de quien obtenemos la información de Goodman, lo ejemplifica como sigue:

---

119 El término es usado en un sentido similar por Edgardo Berg para referirse a la generación de espacios híbridos en los que la narrativa, en su caso, se desarrolla en los límites de otros códigos o saberes (*Poéticas en suspenso*, 26). El término está relacionado con el tipo de hibridez propia de la intermedialidad como se abordó en la introducción del capítulo, sin embargo, en este caso no nos hallamos frente a una hibridéz conflictiva como la definiera Alfonso del Toro.

A particular spot of paint might be read as the highlight on Mona Lisa's nose, but that spot achieves its significance in the specific system of pictorial relations to which it belongs, not as a uniquely differentiated character that might be transferred to some other canvas. (W. J. T. Mitchell, *Iconology*, 67)

Sin embargo, recordemos que en *Tierra de entraña ardiente* imagen y texto se encuentran en un movimiento de interferencia, como se vio en la ilustración 20, ambos entramados de signos escinden el sentido del otro, se “fieren”.<sup>120</sup>

El carácter informalista de la pintura de Palacios dota a su obra de una expresividad ajena a los referentes visuales comunes. Cuando presenciamos un cuadro de Palacios no observamos el mundo a través del lienzo, sino que asistimos a su recreación material por medio de la mirada de la autora. El punto de partida de la pintura de Palacios es la fragmentación de los materiales y su reunión por el artista, por eso la realidad se presenta modificada:

La artista privilegia los materiales, los seduce y los domestica, para que ellos sean los vehículos expresivos; renuncia así a adosarles una intención. Formas, colores, trazos y volúmenes, están allí como vestigios de un quehacer automático y espontáneo, limitándose la intervención del creador a usarlos. Los convierte en signos y símbolos de un extraño abecedario, uno que rehúsa comunicar un mensaje específico y que, por lo contrario, en su condición abierta multiplica e intensifica una comunicación sin objetivo. La suya es una vocación sensual que comparte sus hallazgos sin prejuicios, conceptos o sentidos. (L. I. Sáinz, *Irma Palacios*, 8)

En la poesía de Bracho, en cambio, el centro de la expresión es el lenguaje. No existe un sujeto reconocible que indique el tránsito de una palabra a otra, de un significado a otro. En su poesía, Bracho experimenta con la oscilación entre significado y presencia, es la

---

120 Para Huizar, la relación entre imagen y texto, a nivel referencial, es más colaborativa que lo que yo sugiero: “The spaces in the canvas seem to dominate the composition, while the lines seem to complement the blank spaces. In general, Bracho's poetics are reflected and complemented by the pictorial representation. The poetry serves its performative function as an artistic composition that uses the language of the plastic arts at the same time that it uses the metaphor of the lyric” (*Beyond the Page*, 153). No pretendo ofrecer una explicación definitiva, sin embargo, considero que ambas posturas, la de Huizar y la mía, no son en absoluto opuestas, sino que responden a búsquedas y herramientas distintas, a partir de las cuales es posible observar cómo un objeto semiótico genera recepciones divergentes.

suya una estética de la forma, la forma es el lugar de ocurrencia de lo bello, “toda estética es una estética de la forma” (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 29). Las formas son presentificaciones. Los sentidos tratan de mostrar la presencia, la donación que la libera. Esta relación entre ausencia, presencia y lenguaje es semejante a la que se encuentra en los libros analizados en los capítulos anteriores de este trabajo; por ejemplo, en el uso perceptivo de los signos de puntuación o en la presencia del padre mediante la mirada intangible.

Imagen y texto se refieren mutuamente no por las condiciones “naturales” de uno u otro, sino por las condiciones materiales, por la disposición de la obra. Así, por ejemplo, en el poema “Irrupciones furtivas” y la imagen que le antecede en el libro:

Hay aposentos que emergen  
de un fulgor ancestral. Se urden en él,  
se extienden,  
como un eco en el silencio. Son espacios  
abisales.

Un hilo sólo los concentra.  
De él penden. En él  
se juntan. Él los sostiene  
o precipita. Son latitudes, son aspectos.  
Son aristas que acercan  
su volumen.  
Lapsos de cálida ebriedad.  
A veces surgen en la maleza, se hunden en ella, se desdoblan, cobran raigambre  
en su quietud. Dejan, a veces,  
un rastro leve.

(C. Bracho e I. Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, 37)



Ilustración 21: Coral Bracho & Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, pág. 36

Dentro del libro, las imágenes y los textos forman una unidad semiótica y material, una imagentexto en la cual las relaciones entre uno y otro no están dadas por la subordinación o la explicación. Uno es generador y receptor del otro, presentificación de lo que sigue y lo anterior; entre imagen y texto, como se dijo, se establece una donación semiótica, una interferencia que modifica la expresión de uno y otro. No podemos leerlos a partir de ningún tipo de correferencialidad pues no hay en ninguno de los dos un afán de representación, a lo más, son actualizaciones de la *presencia* contigua. En este sentido, la lectura de uno afectará la visión del otro y viceversa. La lectura material es transversal.<sup>121</sup>

En este sentido pensamos en la relación entre visión y movimiento de Merleau-Ponty en donde la mirada del sujeto no es estática, sino que se mantienen en movimiento por medio del cuerpo; para Merleau-Ponty, a diferencia de Descartes, el espacio inmóvil y homogéneo no precede a la puesta en movimiento del sujeto, aunque tampoco cree que la carne sea una presencia en sí, sino el medio por el que se está ausente de sí mismo. Lo visible que nos rodea no reposa en sí mismo, sino en la interacción con el mundo (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 40). Es con base en esta interacción que Huizar entiende el texto poético y visual desde la lectura como actividad performativa que pone en movimiento los códigos y los relaciona: “the end result is thus a silent but intricate dialogue between artists, text, and ultimately the reader of the collection, who is compelled to make sense of both works together” (A. Huizar, *Beyond*

---

121 En la escritura occidental, el ojo sigue la línea de izquierda a derecha, desde arriba hacia abajo en la página. A medida que el lector pasa las páginas, el grosor de las páginas sin leer va disminuyendo. De esta manera, la experiencia cotidiana asocia la lectura, en nuestra cultura, con una acción transversal (las líneas son como los carriles a seguir), y de profundización (el lector ahonda en el libro). Una metáfora viviente condiciona nuestro pensamiento; los libros llevan hacia una meta (conclusiones); a su manera, su materia ha sido profundizada. Pero lo que no es más que metáfora anclada en la experiencia ordinaria ha sido tomada tan en serio como verdad, que se ha constituido como modelo para el pensamiento discursivo. (J. Laude, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, 100-101)

*the page*, 140).<sup>122</sup> La lectura simbólica en cambio es parcialmente paralela. No se percibe en la disposición de los poemas o de las imágenes ningún tipo de progresión. Ningún elemento proporcionará información signíca sobre el siguiente o el anterior, aunque sean en la articulación de presentificaciones del resto. La relación entre las imágenes y los textos existe porque se presentan en la misma página, sin una jerarquía establecida, aunque sí a partir de un orden de aparición. Así, por ejemplo, el poema “El deleite de las formas”:

Danza gozosa. Grito  
de la sombra en la luz.  
Noche que vuelca su estridencia animal  
en la alegría de la mañana.  
En ella se ramifica;  
en ella estalla y se entrelaza. En su orilla clarísima  
florece. Es el deleite de las formas  
en su escarpada contigüidad, en su abismada  
cercanía. Los ríos se traban, sin fundirse,  
en su oscura fulguración, en una flama  
arborescente. Fauna  
que entre las llamas se desliza.  
Es el placer de los contrarios su desbandada cavilación,  
su selva henchida  
y resonante.

(C. Bracho e I. Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, 24)

El poema como elemento discreto mantiene su individualidad semiótica dada por la lectura. El poema es la concreción de los opuestos en un punto, la luz y la oscuridad se dan cita en el significado del poema. El poema es, en una primera lectura, una representación simbólica –no visual, no estamos ante la ecfrasis clásica– del mundo. El centro del poema es la diferencia reunida, sin que por ello se caiga ante la rendición o la

---

122 El lector pone en juego las relaciones anticipadas en el texto al potenciar el entrecruzamiento simbólico entre ambos: “This poetic reading relies on a consideration of the performativity that the poem offers in its celebration of symbolic language and of the meaning that it gains with a pictorial representation by its side. By the same token, the painter’s expression is interpreted in connection with the poetic allusions” (A. Huizar, *Beyond the page*, 153).

eliminación de uno de los elementos por el otro, “es el placer de los contrarios”. Frente a la imagen de la página siguiente (véase Ilustración 22) el poema adquiere un segundo significado, se vuelve un *ars poetica* que parece proponer la lectura totalizadora de la imagentexto –el libro en su completud: “Los ríos se traban, sin fundirse,/ en su oscura fulguración, en una flama/ arborescente”–. El poema y la imagen son los ríos que se traban en el delta del objeto. En la siguiente página, la tinta de Palacios adquiere significado a partir del poema, pero no se cierra en él, pues es *presencia* percibida por los sentidos. El poema no es el título de la imagen, pero la imagen tampoco es el origen del texto. Entre uno y otro se traba una relación sin que lleguen a fundirse en la página, comparten el espacio físico del libro, no así el de la página.

Tal como estableciera Merleau-Ponty, al tocarse, al verse, el cuerpo se instala entre las cosas del mundo. Las cosas del mundo son una prolongación del cuerpo, incrustadas en la carne del sujeto. Existe una reflexividad de lo sensible, aunque nunca es total, siempre permanece una brecha entre el que ve y lo visto, existe la proximidad pero no la *fusión*. La fusión no existe porque las cosas y los cuerpos pertenecen a lo que Merleau-Ponty denomina *invisible carne del mundo*, sustraída de todo esfuerzo de representación o de presentificación por la razón (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 42). El poema que habla de las imágenes es vidente, pero al mismo tiempo es también visible. Se convierte en una extensión del cuerpo humano al formar parte de las cosas del mundo pero no para ser una representación de ellas.



Ilustración 22: Coral Bracho & Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, pág. 25



Ilustración 23: Coral Bracho & Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, pág. 65

La página es un punto que requiere del contexto para su significación, aunque al mismo tiempo reclama su individualidad como elemento discreto. Tal como lo estableciera George Steiner, “las artes están enraizadas del modo más maravilloso en la sustancia, en el cuerpo humano [...]. Todo el buen arte y literatura comienzan en la inmanencia, [...] azucar hacia la presencia al *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y ‘lo otro’, es la empresa y privilegio de lo estético” (*Real presences*, 227; cit. en H. U. Gumbrecht, *Producción de presencia*, 70).

Como ya mencioné, la imagen y el texto no se corresponden de manera correferencial; aunque parecen interpretar el mundo, no lo hacen desde el mismo punto de vista, no “observan” desde la misma perspectiva. La relación entre ambas no existe de manera “natural” ni “metafísica”, sólo se ponen en juego cuando el lector/espectador las pone en contacto.

La labor del lector/espectador no surge de la nada. Está condicionada por la *dispositio* de la imagentexto, es decir, la sintaxis de los elementos del libro. *Tierra de entraña ardiente* responde a la performatividad que pone en juego el receptor al interpretar y relacionar los signos. El deseo como articulación de un sistema heterogéneo, imagotextual, en el que cada elemento desemboca en el otro.

Quedan las huellas  
sobre la roca:  
Queda la danza líquida del principio  
y su efusión embrionaria. Su embate, su ámbito  
seminal. Es impulso, es aliento entre cristales.  
Velos, sedas del agua. Es deleite y es germen; afloración  
de movimiento; es efluvio ancestral.

Quedan, también, las huellas de la historia:  
Su sedentaria simetría,  
sus sendas fijas, sus telares; su impronta lábil,  
epitelial.

El poema comienza y cierra con las huellas, recorre su corporalidad líquida para hacerlas emerger en la superficie epitelial. Al ver la òntura de la página contigua, observamos gracias al poema la liquidez de las rocas y sus huellas. La estrategia del poema es el desplazamiento de lo residual sobre la roca a las huellas de la historia. Lo primero serían las imágenes, su gradación el desplazamiento líquido; las segundas, el poema, la huella verbal.

El centro del poema es la unión, de nuevo el encuentro de los opuestos, el encuentro de los heterogéneos en una articulación poética. El campo semántico propio de las huellas es lo ido, lo que permanece después de lo muerto; en el poema, las huellas son los restos pero también la semilla que dará origen a lo que sigue, “es deleite y es germen; afloración/ de movimiento; es efluvio ancestral”.

El eje del libro es la forma. El arte está unido a la materia, las formas artísticas están ligadas al peso, la densidad, a los tonos, a los colores, a la diagramación y juntura de las páginas. La forma es encarnación, sin carne no hay forma. Por medio de la técnica confrontada a la especificidad de los materiales, la forma conquista su *cualidad viviente*. Frente a las formas *estructura* o *álgebra* –de Saussure y Hjelmslev, respectivamente–, Parret, retomando a Focillon, propone la *forma-vida*, la forma *encarnada*, que se frota contra el espacio-límite un frotarse contra el límite que constituye la sustancia aristotélica, la sustancia que debe tomar forma para ser percibida por el cuerpo (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 250-251).

La encarnación de los opuestos es la sustancia de la expresión, mientras que su forma es el libro entero: “Esa noción de *forma-vida* que dice la complementariedad de la forma y de la materia, se aplica igualmente a la producción lingüística, a la enunciación discursiva, a la *semiosis* energética de la palabra. Sin embargo, es en las artes plásticas donde se encuentran sus manifestaciones más estallantes” (H. Parret, *Epifanías de la*

*presencia*, 251). *Tierra de entraña ardiente* funciona como la rematerialización del libro al convertir la materia en forma significante y presentificadora:

Como sostiene Parret, no existe la materia sino los materiales. Materiales explorados en la obra de Palacios: “Pintura [...] sólida, bien estructurada, muestra su esencia a partir de materiales [...] que la convierten en la prolongación transfigurada de la tierra y el cuerpo, con los poderes de ambos. En este sentido, la materia de su obra, que tanto es costra terrestre como carne y vísceras, tiene la energía irradiante que la Tierra en sus entrañas acumula. (A. Rodríguez, “Revelación de una vigoroa y gran artista”, 2; cit. en L. I. Sáinz, *Irma Palacios*, 13)

La pintura se contruye también a partir de las huellas de la tinta sobre los contrastes del gris y el blanco. La pintura de Irma Palacios está hecha de estelas y repeticiones sobre la hoja, es un cuerpo cuya definición existe solamente a partir de fragmentos, de umbrales y de flujos. Una pintura que tiende al límite de lo material y se inscribe en una lectura también material de los poemas.

La imagentexto de *Tierra de entraña ardiente* se construye de manera formal por medio de la diferencia, se constituye en la repetición transversal de los motivos en los poemas o en las pinturas; asimismo, los medios se complementan a partir de sus diferencias.<sup>123</sup> La pintura es desplazamiento del vacío, del blanco hacia los rincones de la página. No hay trazos, sino manchas que devoran otras manchas, que se superponen y las confinan a los espacios de la línea. Tampoco hay geometría, ni figuras, todo en la pintura es invasión de los espacios, en la gradación de la pintura, el descenso del negro hacia el blanco es en el texto el suspenso del encabalgamiento, su respiración se vuelve línea sin perspectiva. “En el espacio artístico lo invisible está en todas partes. El ojo se abisma en lo invisible desde que toca las manchas de color de un cuadro y se aventura más allá de la figuración y el mensaje” (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 273) El vacío y lo

---

<sup>123</sup> La diferencia, como cualidad de un mundo, no se afirma más que a través de una especie de auto-repetición que recorre diversos medios, y reúne diversos objetos; la repetición constituye los grados de una diferencia original, pero a su vez la diversidad constituye los niveles de una repetición no menos fundamental. [...] En verdad, diferencia y repetición son las dos potencias de la esencia, inseparables y correlativas. (G. Deleuze, *Proust y los signos*, 61)

invisible se muestran ocultándose, el vacío se transparenta en la abundancia. Lo invisible se *presentifica* como una presencia nutrida de ausencia. (H. Parret, *Epifanías de la presencia*, 274). Así en el siguiente poema, titulado “Niño mirando el tiempo”:

Todo espacio es esplendor, es amplitud  
para la luz que lo contempla. Sílice,  
umbral, reflejo suave y envolvente, el tiempo:

Lascas soleadas, ensombrecidas  
por gozosas texturas. Planos de líquida  
quietud.  
Estancias hondas, refulgentes, que acogen  
con una alegre fugacidad. Refugio  
cálido

y envolvente, el tiempo  
se abre y se extiende, encendido, jovial,  
ante los ojos deslumbrantes del niño.

(C. Bracho e I. Palacios, *Tierra de entraña ardiente*, 55)

El tiempo toma forma en la materia tangible, en sus “gozosas texturas”, el tiempo se vuelve un refugio para quien mira “la luz que lo contempla”. La mirada del niño es el eje de transformación del tiempo en textura, a semejanza de los procesos del capítulo segundo, los objetos devuelven la mirada al sujeto y, en esa correspondencia/interferencia, los ojos del niño de hacen luz, toman la forma y el refugio de lo mirado. Este poema es otra poética del libro y el encuentro de lo intangible y la textura, de la palabra y la imagen. En el poema la comunión de los elementos es lo que construye la esencia del texto, la esencia entendida como la unión de objetos completamente diferentes: la luz y el espectador, el niño.<sup>124</sup> El tiempo que el niño

---

124 Dice Deleuze: “Al ser cualidad de un mundo, la esencia nunca se confunde con un objeto, sino al contrario, relaciona dos objetos por completo diferentes, en los que se advierte que justamente tienen esta cualidad en el medio revelador. Al mismo tiempo que la esencia se encarna en una materia, la cualidad última que la constituye se expresa como la *cualidad común* a dos objetos diferentes, modelados en esta materia luminosa, sumergidos en este medio refractante” (G. Deleuze, *Proust y los signos*, 59). Las cursivas son del autor.

observa en el poema respectivo es el acontecimiento propiciatorio a partir del cual el niño se hará luz; el tiempo *es* el espacio que se hace “amplitud/ para la luz que lo contempla”. De nuevo, la esencia se halla en la repetición al principio y al final del poema de la luz, al principio a través del espacio; al final, en los ojos del niño. La diferencia será el tiempo que se abre ante los ojos, que envuelve y “es esplendor”.

La lectura performativa del libro se realiza a partir de la conjunción de territorios,<sup>125</sup> al leerlo desde la perspectiva occidental –señalada por Laude– nos enfrentamos a un libro sin camino, sin meta ni trazo definido donde las relaciones entre texto e imagen no están dadas por las convenciones críticas entre poesía y pintura; en la lectura del libro asistimos a un ejercicio artístico de horizontalidad política. La relación entre la representación verbal del mundo y la construcción pictórica del sujeto enunciativo se resignifica al pensar en dicha relación como una interferencia entre las imágenes y los textos. El libro, como construcción intermedial, se coloca en el centro de la interpretación también intermedial. A diferencia de *Uccello* de Esquinca, en *Tierra de entraña ardiente* la mediación se oculta detrás de la materialidad para ser extraída en la lectura/visión del libro.

El principio intermedial que opera en el libro producido por Bracho y Palacios no es un principio de choque entre las representaciones, sino una apuesta por la conjunción de los elementos dispares. El libro se muestra como una unidad significativa capaz de comunicar espacial y temporalmente, la pretendida distinción entre artes temporales y espaciales alcanza su límite en un libro como una mandorla, una muesca entre códigos que encarnan en el lector cuando abre el libro.

Sin que el desarrollo de este capítulo represente una evolución lineal de las posibilidades de la ecfrosis y lo intermedial, sí está elaborado para mostrar grados cada vez mayores de

---

125 Asegura Huizar, refiriéndose a la relación entre el rizoma deleuziano y la performatividad del libro: “The map of the rhizome has more to do with the performativity of the text that links the elements of the complete reading” (A. Huizar, *Beyond the page*, 145).

relación entre imagen y texto. La propensión a lo complejo en la obra de ambos autores, sin que haya en ello una correspondencia temporal en su obra, es una muestra de las posibilidades radicales de lo intermedial en la poesía mexicana actual. Si bien el caso de Carrión, mencionado como antecedente al inicio del capítulo, es un momento extremo de la poesía mexicana contemporánea, si cabe todavía encasillarlo allí, los ejemplos analizados en este capítulo no desmerecen en cuanto a apertura artística. De cierto modo, se podría asegurar que tanto la obra de Esquinca como la de Bracho se sitúan en los márgenes de la centralidad, en los límites de lo aún poético pero no en su versión tradicional y exclusivamente literaria.

A lo largo del capítulo se mostró también que la intermedialidad puede ser un principio analítico sumamente fecundo para acercarse a textos cuya complejidad no ha sido apreciada justamente por la crítica contemporánea y que concitan relaciones distintas entre signos. Una ventaja notable de lo intermedial como principio analítico es que obliga al estudioso a pensar los textos no sólo desde su horizonte de producción sino a partir de las mediaciones que se establecen entre receptor y objetos culturales. Así, la performatividad latente en los textos sólo es discernible al ser puesta en juego con las posibilidades de interacción con los textos y los libros.

## Conclusiones

Mi intención principal al escribir esta tesis no ha sido establecer una lectura cerrada y última de la obra de Bracho y Esquinca, sino acaso mostrar las posibilidades de sentido que laten en los textos y cómo las poéticas visuales son una perspectiva fructífera para leer cierta poesía reciente.

Como se dijo al principio, las poéticas visuales no constituyen un método o una teoría sino un grupo de problemas que, por otro lado, pueden abordarse desde teorías y metodologías distintas. Cada uno de los capítulos anteriores puede leerse como un fragmento de una unidad mayor que es una propuesta más o menos global de interpretación de la obra de ambos poetas mexicanos; aunque, a decir verdad, también es posible leerlos como entidades independientes que abordan problemas distintos del mismo corpus. Sin embargo, se lean de cualquier modo, no considero que deban entenderse como momentos de una evolución sino como mesetas dentro de un plano de consistencia.

Esta tesis puede ser leída como una propuesta de lectura o como la reunión de tres mesetas críticas en la obra de ambos. Si bien los capítulos pueden entenderse en una lectura individual, los tres capítulos son perspectivas que confluyen en un giro epistemológico común: el llamado giro visual en las ciencias humanas. Uno de los momentos más interesantes de este giro es el nacimiento de las poéticas visuales como campo interdisciplinario, como lo refiero en la introducción. Este giro, sin embargo, prontamente muestra sus límites al problematizar ciertos efectos de la poesía contemporánea. Como se puede leer en la introducción del primer capítulo, para Harris, y la semiología integracional, la escritura más que un sistema visual es un sistema espacial; así también, por ejemplo, al pensar la intermedialidad como algo más que la relación entre imágenes y textos y considerarla como la relación entre medios de

representación distintos, de cualquier tipo, o pensar ciertos sistemas semióticos complejos a partir de la idea de transmedialidad que implica no sólo la perspectiva semiótica sino cultural. En estos casos el giro visual se muestra como la parte de un giro mayor que, además, parece abarcar el giro espacial y el giro afectivo. Se trata de un desfase teórico, es decir, un estado distinto de la epistemología, que tiene su origen en la oposición a la separación cartesiana entre observador y mundo observado. Este no es el espacio propicio para la discusión sobre este giro corporal –o material– de las disciplinas humanistas, sin embargo, esta reflexión está en la base de algunas de las hipótesis de los capítulos precedentes.

Al principio de cada capítulo se realizó una somera introducción teórica al o los problemas que se estudiarían; su finalidad era definir conceptos y líneas temáticas, más que hacer un estado de la cuestión o un resumen histórico. Cada introducción sirvió además para delimitar los límites posibles del problema en cuestión y así poder situar los textos con respecto a sus posibilidades de lectura.

En el primer capítulo la introducción incluyó la problematización de la escritura desde diversos frentes, especialmente la semiótica integracional. Si bien algunos de los conceptos delimitados fueron usados para acercarme a los ejemplos del primer capítulo, el lector podrá notar que también fueron usados para modificar lecturas posibles realizadas en capítulos siguientes. La ventaja de utilizar el modelo de la semiótica integracional al leer la poesía mexicana reciente es que, a diferencia de otros modelos teóricos, nos obliga a leer cada texto en forma individual, buscando los elementos que sean significativos en cada caso, sin imponer cuadratura alguna.

La mayoría de las teorías que analizan la percepción visual de la forma lo hace mediante ejemplos que cumplen claramente con los enunciados teóricos, desde poemas visuales hasta caligramas; en estos casos sería difícil refutar la existencia de un estrato visuoespacial en la poesía. Sin embargo, a lo largo del primer capítulo es posible notar

que los poemas analizados no son puros como demostración de la teoría, no cumplen con todas las características descritas y, en muchos casos, se mueven en los límites de lo que se podría considerar poesía con un estrato mayormente fónico y poesía con un estrato mayormente visual. Al situar los poemas de Bracho y Esquinca en un punto medio, una *aurea mediocritas* quizá, entre la poesía más convencional y la poesía experimental de tipo visual podemos entender que en la poesía de ambos no hay un programa estético que condicione la escritura y la dirija hacia búsquedas iconoclastas como sucedía, por ejemplo, en las vanguardias históricas. En la obra de ambos poetas la experimentación formal es un elemento retórico del poema, no una vocación estética que condicione la estructura de los textos.

A pesar de que en la bibliografía crítica de la obra de Bracho y Esquinca se han hecho analogías entre la distribución del verso y ciertos recursos de la poesía visual, no ha existido un estudio de la construcción semiótica de la página ni de la semiotización de la forma como eje de la interpretación de los textos poéticos. En este sentido, considero que es posible extrapolar algunos de los hallazgos críticos hacia otros autores contemporáneos que comparten las búsquedas y límites de los autores aquí estudiados.

Los capítulos uno y tres pueden leerse como aproximaciones a eventos similares, de ahí que incluso aborden el mismo corpus desde problemas colindantes como sucede con la reflexión sobre la visualidad del verso en *Uccello* de Esquinca y su construcción intermedial; algo semejante sucede con el análisis del libro *Tierra de entraña ardiente* (1992) que ocupa la cuarta parte del tercer capítulo y cuya idea sobre la percepción secuencial e interferencial de las imágenes y los poemas y la producción de presencia se basa en una idea de materialidad literaria que está relacionada con la hipótesis de la página como unidad de sentido en cierta escritura, explicada en el primer capítulo.

El segundo capítulo, el más tradicional en su teoría, pareciera es un agente extraño entre dos capítulos con análisis semióticamente más complejos; sin embargo, sería

errado pensar que la representación de los modos de mirar en el poema no tendrían una relación con la construcción formal de éste. En este sentido, destaca el correlato entre la mirada del padre, la semiotización del vacío en la página y la representación de la muerte en el libro *Ese espacio, ese jardín* (2003) de Bracho; el primer análisis está en el segundo capítulo, el segundo en el primer capítulo. Lo mismo sucede con la mirada ontológica en Esquinca y la construcción intermedial de sus poemas efrásticos, incluyendo a *Uccello* (2005). En ambos casos resalta el concepto de focalización descrito por Bal en “Conceptos viajeros”; este concepto describe de manera puntual las distintas mediaciones que existen en un texto literario, desde las relaciones entre superficie significativa y estratos referenciales, los cruces de miradas entre *yo* lírico, lector y texto intermedial hasta las posibilidades críticas del movimiento del ver sobre las obras de arte literarias y que, como se muestra a lo largo de la tesis, pueden resaltar aspectos no explorados de éstas por la crítica tradicional y sus enfoques cerrados.

A pesar de que cada capítulo tiene una introducción teórica, y de que los conceptos teóricos campean por todo el análisis, esta no pretende ser una tesis sobre problemas teóricos particulares. Su campo de estudio, como aseguro en la introducción, es la poesía de Bracho y Esquinca desde las posibilidades de las poéticas visuales; en otras palabras, y continuando el título de este trabajo, la posibilidad de la visión que exigen y ofrecen los poemas de Bracho y Esquinca.

Por supuesto, lo escrito en las páginas anteriores es apenas una atisbo a las posibilidades de sentido que tienen los poemas; una sugerencia interpretativa que habrá de modificarse y aumentar mediante otras herramientas teóricas y otras perspectivas. Esta tesis en su título enuncia sus límites. Las formas, funciones y límites de lo visible en la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca son una posibilidad crítica que no agota los poemas y que no se agota en los tres caminos que marqué en los capítulos. Si bien las poéticas visuales son un campo interdisciplinar joven poseen una tradición crítica

notable que lo mismo ha estudiado la construcción social de la mirada que los discursos intermediales del arte contemporáneo. En los casos de Esquinca y Bracho, la visualidad es un elemento constitutivo de los textos poéticos analizados; por ello considero que debe ser tomado en cuenta para una lectura que pretenda hacer mínima justicia a la complejidad de los textos.

Creo que una lectura crítica de una obra literaria es también una forma de la celebración y del gozo. Mi deseo en esto no ha sido otro que contribuir a la comprensión de la obra de dos poetas mexicanos cuya obra, no me cabe duda, seguirá generando lecturas renovadas mediante miradas críticas rigurosas.

## Bibliografía

### 1. Obras de los autores

#### 1.1. CORAL BRACHO

*Huellas de luz*. Pres. Adolfo Castañón. México: Conaculta, 1994.

*Huellas de luz*. México: Era, 2006. [1ª ed. 1997].

*La voluntad del ámbar*. México: ERA, 1998.

*Trait du Temps / trazo del tiempo*. Pref. David Huerta. Trad. Dominique Soucy. Trois-Rivières-México: Écrits des Forges-Aldus-UNAM, 2001.

*Ese espacio, ese jardín*. México: ERA, 2003.

*Cuarto de hotel*. México: ERA-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2004.

El lenguaje: punto de partida y de llegada”, *Letras Libres*, abril 2004. 94.

*Firefly under the Tongue: selected poems of Coral Bracho*. Trad., intr. Forrest Gander. New York: New Directions, 2008.

*Si ríe el emperador*. México: ERA, 2010.

#### 1.2. JORGE ESQUINCA

*El cardo en la voz*. México: Joaquín Mortíz, 1991.

*Isla de las manos reunidas*. México: Aldus, 1997.

*Paso de ciervo*. México: FCE-Gobierno de Jalisco, 1998.

*Vena cava*. México: ERA, 2002.

*Invisible línea visible. Antología personal*, Guadalajara: Arlequín-Conaculta-Fonca, 2002.

*Región (1982-2002)*, México: UNAM, 2004.

*Uccello*. Toluca: Bonobos, 2005.

*Descripción de un brillo azul cobalto*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

*Descripción de un brillo azul cobalto*. México: ERA, 2010.

## 2. Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos, 1976.
- Apollinaire, Guillaume. *Alcoholes. El poeta asesinado*. Ed., intr. y trad. José Ignacio Velázquez, Madrid: Cátedra, 2001.
- Argüelles, Juan Domingo. “La voz de Jorge Esquinca”. *El Universal*, 28 mayo 1991. 19.
- Audi, Roberto, ed. *Diccionario Akal de filosofía*. Trad. Huberto Marraud y Enrique Alonso. Madrid: Akal, 2004.
- Bal, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Estudios visuales* 3 (2006). 27-77. PDF  
— — — — — . “Introduction: Visual Poetics” *Style* 22.2 (Summer, 1988). 177-182.
- Barthes, Roland. *La cámara lucida*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2009.  
— — — — — . *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Pról. Manuel Garrido; trad. Ma. Luisa Rodríguez Tapia, trad. Madrid: Cátedra, 1994.
- Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Berger, John. *Modos de ver*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- Bobillot, Jean Pierre. “Du visuel au littéral, quelques propositions”. *Poésure et Peinture. “D’un art, l’autre”*. Marseille, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux. 89-111.
- Bouchet, André du. *Araire. Una antología*. Pról. Franc Drucros; trad. e intr. Jorge Esquinca. México: Aldus, 2005.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1985.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.
- Buci-Glucksmann, Christine. “The Stage of the Modern and the Look of Medusa”. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Intr. Bryan S. Turner; Trad. Patrick Camiller. London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage-University of Teeside, 1994. 163-173.
- Burton, Gideon. *Silvae Rethoricae*. Web.

- Butler, Judith. “Sujetos de sexo/ género/ deseo”. Trad. Mónica Mansour. *Feminismos literarios*. Comps. N. Carbonell y M. Torras. Madrid: Arco/Libros, 1999. 25-76.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. “La lírica: un lugar teórico”. *Teorías sobre la lírica*. Comp. y bibl. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Cabrera, Víctor. “Jorge Esquinca: palabras para una celebración de lo visible”. Entrevista con Jorge Esquinca. *Periódico de poesía*, febrero 2008. Web.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1989.
- Carrión, Ulises. “Bookworks revisited”. *Second Thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.
- — — — — “El arte nuevo de hacer libros”, *Plural. Crítica y literatura*, febrero 1975. 33-38.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, dir. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- Chouciño, Ana. “Poesía del lenguaje en México: rechazo de la comunicación convencional”. *Hispanic Review*, 66-3 (Verano, 1998). 245-260.
- — — — — . *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*. México: UNAM, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2003.
- Clüver, Claus. “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”. *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press, 1998. 35-52.
- Coria, Nefalí. “Jorge Esquinca o la escritura de la mirada”. Res. de *Sol de las cosas* de Jorge Esquinca. *La jornada semanal*, 3 abril 1994. s/p.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Decir lo visible: presencia y materialidad en *Tierra de entraña ardiente* de Coral Bracho e Irma Palacios”. *Solaluna Académica* 1. Web.
- — — — — . “Una celebración de lo visible. Formas de la efrasis en la poesía de Jorge Esquinca”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 17 ,50 (julio-septiembre 2011). 85-98.
- Davidson, Michael. “Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 42-1 (otoño 1983). 69-79.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. Pres. y ed. Luce Girard; trad. Alejandro Pescador. México, UIA-ITESO, 2007.
- De Toro, Alfonso. “Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación-Roberto Fernández Retamar: Calibán”. Centro Transdisciplinario de Investigación Iberoamericana-Universidad de Leipzig. PDF.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama. 1972.

- – – – – y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia- Pre-Textos, 2000.
- – – – – *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Madrid: Barral. 1974.
- – – – – . *Rizoma*. Trad. e intr. Coral Bracho. *Revista de la Universidad* 2, 1977. s.p.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trads. Óscar de Barco y Conrado Ceretti; rev. Ricardo Potschart. México: Siglo XXI, 1971.
- – – – – . *Márgenes de la filosofía*. Pról. y trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.
- Dussel, Enrique. “Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad”. *Tabula Rasa* (Bogotá) 9 (julio-diciembre 2008). 153-197.
- El oro ensortijado. Poesía viva de México*. Comp. Mario Bojórquez et al. México-Puebla: Eón-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2009.
- Escalante, Evodio. “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca: los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”. *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Ed. Federico Patán. Boulder: Spanish American Studies, 1999. 27-45.
- Espinasa, José María, “Rilke en México”. *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke. Trad. Félix Dauajare. México: Ediciones sin nombre, 2009. 5-21.
- Estill, Adriana. “(Micro)scoping the Body: Coral Bracho’s Green Poetics”. *Hispanófila* 129 (mayo 2000). 99-115.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero. *Diccionario de mitología clásica*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1981.
- Fernández Granados, Jorge. “El yacimiento de la plenitud”, *Letras Libres*, febrero 2004. 75-76.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.
- Fontanille, Jacques. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Madrid: Pre-Textos, 2008.
- Friedman, Eric D. “André du Bouchet and the Infinite Book of Painting”. *Pacific Coast Philology* 33.1 (1997). 66-75.
- Gallegos, Enrique G. *Poesía mayor en Guadalajara (anotaciones poéticas y críticas)*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 2007.

- García Ponce, Juan. *Trazos*. México: Patria, 2001.
- Gilman, Ernest. “Los estudios interartísticos y el ‘imperialismo’ del lenguaje”. Trad. Camila Loew. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 187-222.
- Gola, Hugo. Entrevista con Jorge Esquinca. Inédito.
- González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli. “Introducción”. Susana González Aktories, e Irene Artigas Albarelli. Comps. *Entre arte, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2011. 11-24.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Guarinos, Virginia. “Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo”. *Comunicación 5* (2007). 17-22.
- Güemes, César. “Hacer un libro es como hacer un diario íntimo”. Entrevista con Irma Palacios. *El financiero* 27 abril 1993. 71.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Trad. Aldo Mazzucchelli. México: UIA, 2005.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*. Puebla: ISCH-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Haladyna, Ronald. *La contextualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*. Toluca: UAEM, 1999.
- Harris, Roy. *Rethinking Writing*, London-New York: Continuum, 2001.
- — — — —. *Signos de escritura*. Trad. Patricia Wilson. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1971.
- Hopkins, Gerard Manley. *El naufragio del Detuschland*. Trad. Salvador Elizondo. México: Libros del Umbral, 1999.
- Huamán Andía, Bethsabé. *Más que cuerpo, más que poesía. Crítica literaria, género y poder: Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho*. Tesis. México: El Colegio de México, 2007.
- Huerta, David. “La moneda estigia”. *El Universal*, 10 diciembre 2002. F3.
- Huizar, Angélica J. *Beyond the Page. Latin American Poetry from the Calligrame to the Virtual*. Bethesda-Dublin-Palo Alto: Academic Press, 2008.
- Imboden, Rita Catrina. “Desde el cuerpo: la poesía neobarroca de Coral Bracho”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. Coords. Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña. México: UNAM-FCE-AIH, 2007. Vol. 4, 301-318.

- Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall; trad. Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1987. 99-119.
- – – – – . *El acto de leer*. Trad. del ing. Manuel Barbeito; trad. del al. J. A. Gombornat. Madrid: Taurus, 1987.
- Jameson, Fredric. “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 1993.
- Jaramillo Agudelo, Darío. “Vena cava de Jorge Esquinca”. *Los Universitarios*, octubre 2003. 28-31.
- Jay, Martin, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo”. Trad. Miguel A. Hernández Navarro. *Estudios visuales*, noviembre 2003. 61-82. PDF
- – – – – . “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2003. 221-251.
- – – – – . *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Jeannet, Frédéric-Yves. “Intemporalidad del bosque” Res. de *La edad del bosque* de Jorge Esquinca. *La jornada semanal*, 18 julio 1993. 14.
- Jiménez Aguirre, Gustavo y Rodolfo Mata. *Horizonte de poesía mexicana*. México: UNAM, 1996. Web.
- Jiménez Flores, Fabián. “Coral Bracho: la revelación de las palabras”. *Poéticas mexicanas del siglo xx*. Comp. Samuel Gordon. México: Universidad Iberoamericana, 2004. 367-398.
- Kent, Daniel. “Re: Pregunta sobre obra”. Correspondencia electrónica con el autor.
- Kharon”. *Theoi. Greek Mythology*. Web.
- Kibédi Varga, Áron. “Criteria for describing Word-and-Image Relations”. *Poetics Today* 10-1 (primavera 1989). 31-53
- Krieger, Murray. “Ekphrasis and the Still Movement of poetry; or Laokoön Revisited”. *Ekphrasis. the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins UP, 1992. 263-288.
- Lageira, Jacinto. “Le poeme du langage”. *Poésure et Peintrie. “D'un art, lautre”*. Marseille, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux. 319-336.
- Landa, Josu. “Jorge Esquinca. Versos de lo indecible”. *Revista de la Universidad de México*, agosto 2009. 39-42.

- Laude, Jean. "Sobre el análisis de poemas y cuadros". Trad. Camila Loew. Literatura y pintura. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 89-108.
- Levin, David Michael. "Introduction". *Modernity and Hegemony of Vision*. Ed. David Michael Levin. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993. 1-29-
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpo, bibliomanía*, Buenos Aires: Manantial, 2009.
- López Martínez, María Isabel. *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid-Cáceres: Arco/Libros-Universidad de Extremadura, 2007.
- López Mills, Tedi. *La noche en blanco de Mallarmé*. México: FCE, 2006.
- Lotman, Iuri. "La retórica". *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra-Universitat de València, 1996. 83-101.
- Mallén, Enrique. *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. México: Aldus, 2009.
- — — — —. *Poesía del lenguaje. De T.S. Eliot a Eduardo Espina*. México: Aldus, 2008.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Marchese, angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la table de operación. El *medium* intermedial". *Acta poética* 30-2 (otoño 2009). 59-85.
- Medina Portillo, David. "El poema como interrogación". *Literal. Latin American Voices* agosto 2008. 52-54.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península, 1985.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986.
- — — — —. *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994.
- — — — —. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988.
- Nava, José. "El poeta al servicio de la poesía". Entrevista con Jorge Esquinca. *El Financiero*, 19 sept. 2003: 56.
- Nicholson, Melanie. "Poesía como hiedra y rizoma: aprender a leer a Coral Bracho". *Crítica Hispánica* 24 (2002). 259-274.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1999.

- Olguín, Hermenegildo. "Batallas de palabras". Entrevista con Jorge Esquinca. *Proceso. Edición Jalisco* 18 de junio 2006. Web.
- Ong, Walter. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Ouellet, Pierre. *La mirada del otro*. Rel. Blanca Alberta Rodríguez. Puebla: BUAP, 2004.
- – – – – . "Notas de poesía mexicana en 2004". *Ínsula*, noviembre 2005. 18-20.
- – – – – . Reseña de *Isla de las manos reunidas* de Jorge Esquinca. *Sábado* 28 febrero 1998.12.
- – – – – . Reseña de *La edad del bosque* de Jorge Esquinca. *Sábado*, 15 mayo 1993. 11.
- – – – – . Reseña de *Sol de las cosas*. *Sábado*, 8 enero 1994. s/p.
- Paredes, Alberto. "Retorno de Coral Bracho". *Proceso* 7 marzo 1993.
- Parret, Herman. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2008.
- Pérez Riobello, Asier. "Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo". *Eikasia. Revista de Filosofía*, IV: 20 (septiembre 2008). Web.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales" *Poligrafías: Revista de literatura comparada* 4 (2003). 205-215.
- Plett, Heinrich. "Intertextualities". Heinrich Plett, ed. *Intertextuality*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1991. 3-30.
- – – – – . *Literary Rethoric: concepts-structures-analyses*. Trads. Myra Scholz y Klaus Klein. Leiden-Boston: Brill, 2010.
- Poetas de una generación 1940-1949*. Sel. y Pról. Jorge González de León. México: UNAM, 1981.
- Poetas de una generación 1950-1959*. Sel. y Pról. Evodio Escalante. México: UNAM-Premia, 1988.
- Priesner, Claus y Karin Figala, eds. *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*. Trad. Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2001.
- Ramírez, Josué. "La fértil memoria". *Postdata* [Suplemento cultural de *El Independiente*] 31 enero 2004: 12.
- Recillas, José Manuel. "Coral Bracho: *Tierra de entraña ardiente*". *Sábado* 11 diciembre 1993. s/p.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2010.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de la écfrasis". Trad. Carles Besa. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 160-183.

- Robberechts, Ludovic. *El pensamiento de Husserl*. Trad. Tomás Martínez. México: FCE, 1968.
- Robillard, Valerie. “En busca de la efrasis”. Irene Artigas Albarelli y Susana González Aktories, comps. *Entre arte, entre actos. Efrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2011. 27-50
- Robles, Óscar. “Arte poética, poeta impersonal y poesía como ‘canto sin dueño’ en *El cardo en la voz* de Jorge Esquinca”. *Revista de literatura mexicana contemporánea* 13:33 (abril-junio 2007). 93-106.
- Roccasecca, Pietro. *Paolo Uccello. Las batallas*. Trad. Víctor Gallego. Madrid: Electa, 1997.
- Rodríguez, Blanca Alberta. “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”. *Tópicos del Seminario* 16 (2006). 93-117.
- Ruiz Otero, Silvia. *Hermenéutica de la obra de arte literaria. Comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*, México: UIA, 2006.
- Ruyer, Raymond. ‘Les informations de présence’, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* (1962). 197-218.
- Sager Eidt, Laura M. *Writing and filming the Paintign. Ekphrasis in Literature and Film*. Ámsterdam-New York: Rodopi, 2008.
- Sáinz, Luis Ignacio. *Irma Palacios. Poesía a la tierra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Scholz, Bernhard F. “‘Sub Oculos Subiectio’ Quintilian on *Ekphrasis* and *Enargeia*”. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam : VU University Press, 1998. 73-99.
- Schröter, Jens. “Discourses and Models of Intermediality”. CLCWEB. Comparative Literature and Culture 13.3 (September 2011). Article 3. PDF.
- Sefamí, Jacobo. Reseña de Coral Bracho, e Irma Palacios, *Tierra de entraña ardiente. Vuelta* 200 (julio de 1993). 58-59.
- Smith, Grover. “On ‘The Journey of the Magi’”. *Modern American Poetry*. Web.
- Solares, Mariana. “Reading Coral Bracho: Poetry of Imaginary, Material Spaces”. *Confluencia* (primavera 2006). 54-70.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de antropología* 39 (enero-diciembre 2003). 297-364.
- Steiner, Wendy. “La analogía entre pintura y literatura”. *Literatura y pintura*. Comp. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 25-50.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Alex Preminger y T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Trujillo, Julio. “Pequeños cantos rodados”. *Letras Libres*, febrero 1999. 85-86.

- Vinci, Leonardo da. *Aforismos*. Trad., pról. y sel. E. García Zúñiga. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State (s) of The Art (s)". Peter Wagner, ed. *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1996. pp. 1-40.
- Wellek, Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José Gimeno. Pról. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 2009.
- Yacobi, Tamar, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions". Valerie Robillard y Els Jongereel, eds. *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ámsterdam : VU University Press, 1998. 21-34.
- – – – – "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16-4 (invierno 1995). 599-649.
- Yépez, Heriberto. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo xx*. México: Conaculta-Centro Cultural Tijuana, 2002.

### 3. Procedencia de las imágenes citadas

- Kent, Daniel. *Concebido en el agua, nacido en el aire*. s/a. Web.
- – – – – . *El atañor de los reflejos*. s/a. Web
- – – – – . *La alquimia*. s/a. Web
- – – – – . *La mujer y el dragón se destruyen mutuamente*. s/a. Web.
- Laville, Joy. *Joy Laville. Retrospectiva*. México: CNCA-INBA-Museo de Arte Modernos de México, 2004.
- Márquez, Roberto. *Roberto Márquez: fragmentos del tiempo. Exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, enero-junio de 1997*. Text., Clayton Kirking, Luis Carlos Emerich y Jorge Esquinca. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1997.
- Monet, Claude. *Le pont japonais sur le bassin aux nymphéas à Giverny*. 1899. Princeton University Art Museum. New Jersey. Web.
- Roccasacca, Pietro. *Paolo Uccello. Las batallas*. Trad. Víctor Gallego. Madrid: Electa, 1997.
- Soriano, Juan. *Santo y seña*. México: Museo soumaya, 2006.
- Sullivan, Edward J. *Roberto Marquez, sojourns in the labyrinth. A survey of paintings: 1984-1994* Introd. Pierre Restany. Tucson: Tucson Museum of Art, 1994.
- Vinci, Leonardo da. *Codex Leicester*. 1508-1510. Col. privada. American Museum of Natural History. *Leonardo's Codex Leicester. A Masterpiece of Science*. Web.