

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

***CORAL BRACHO: DE LA POÉTICA DE LA RUPTURA A LA DEL
DESEO***

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN **LINGÜA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

FABIÁN JIMÉNEZ FLORES

ASESOR: MTRO. Arnulfo Herrera Curiel

México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1	
1. Acercamiento a la poesía mexicana	10
1.1. Una tradición y muchas estéticas	10
1.2. López Velarde y Tablada, principio del cambio	12
1.2.1. Explosión de la vanguardia	16
1.2.2. Contemporáneos, otra cara de la vanguardia	19
1.3. Taller, la continuidad de las rupturas	23
1.4. Poesía conversacional	25
1.5. Poesía joven	29
CAPÍTULO 2	
2. Aparato teórico	35
2.1. Barroco <i>versus</i> neobarroco (barroquismo)	35
2.2. Neobarroco, ideas e implicaciones	39
2.3. Poética neobarroca	52
CAPÍTULO 3	
3. Coral Bracho: poeta de rupturas	58
3.1. Algunos datos biblio-biográficos	58
3.2. La música, principio de otro concepto	59
3.2.1. Hacia una nueva subjetividad	64
3.3. Una nueva gramática	66
3.3.1. La disolución del “yo”	68
3.3.2. La poesía como crítica del lenguaje	70
CAPÍTULO 4	
4. El mundo deseante de Bracho	77
4.1. El lenguaje vuelto <i>eros</i>	77
4.1.1. El <i>eros</i> vuelto alteridad	80
CONCLUSIONES	88
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

Tan vasta y tan incomunicada es la literatura, decía en uno de sus ensayos Jorge Luis Borges, que pueden producirse obras similares en tiempos y lugares remotos. Si se ven bien las cosas, la literatura no es tan incomunicada como pensaba Borges. Al contrario, una obra es siempre, al menos como posibilidad, el inicio de otra.

El poeta Jean Paul decía que escribir libros era como mandar cartas voluminosas a los amigos. Tenía razón, porque esas cartas, cuyos mensajes permanecen en el tiempo y buscan a sus lectores, llegan a éstos y, como si se tratara de un ferviente compromiso, vuelven a reenviar otras cartas, es decir, aparecen nuevos libros.

La escritura, entonces, se vuelve el inicio de la escritura. No hay palabras aisladas sino en permanente correspondencia. Las obras literarias no surgen por generación espontánea; aparecen como extensión de otras obras. A esto podría llamarse “la tradición”. La tradición es un árbol enorme: las obras, ramas particulares de ese árbol.

Una de esas ramas particulares dentro de la tradición poética mexicana es la poesía de Coral Bracho. Esta poesía, cuya esencia radica sobre todo en la radicalidad de su expresión, parece no tener antecedentes; sin embargo, guarda un estrecho contacto con su tradición. Los antecedentes, naturalmente, son variados: van desde elementos modernistas hasta elementos propiamente vanguardistas.

En la poesía de Coral puede haber matices de Tablada, pero también de Villaurrutia; de José Carlos Becerra, pero también de Gorostiza; de Octavio Paz, pero también de Montes de Oca. De ahí, entonces, surge la imperiosa tarea de realizar una revisión, si no exhaustiva sí al menos significativa, de la tradición poética mexicana, a fin de entender la obra poética de esta autora.

El lugar que ocupa la poesía de Coral Bracho, no sólo en la tradición poética mexicana sino también en la hispanoamericana, es importante y, desde luego, no puede ponerse en duda. En primer lugar, porque es el reflejo de una vanguardia llevada hasta el punto extremo en que todo significado desaparece o, mejor dicho, adquiere otro sentido. A este respecto dice la propia autora: el trabajo del poeta consiste en “recuperar el brillo, el

peso, el color original de las palabras, reencontrar su densidad y sopesar los efectos de sus combinaciones”.¹

La obra de esta autora, al menos la de sus inicios, surgió en un momento en el que la poesía (lejos de ser el umbral romántico para percibir el mundo, como dijo Carlos Monsiváis) pareció tomar conciencia de sí misma. La época en que Coral comenzó a publicar su obra fue la época del desencanto, tal vez incluso del desencanto.

“La poesía de los años ’80, —dice el crítico Oscar Wong— es aquella que recoge críticamente el espíritu de su época —situación centroamericana, cabezas nucleares, inflación mundial imperante y crisis energética. A nivel de contenidos, refleja el caos existencial de la actualidad”.²

No era para menos. Para los años ochenta casi todas las utopías se habían derrumbado. El mundo moderno, perfecto diseñador de programas de salvación, quedó al descubierto. La idea de modernidad para los años ochenta se convirtió más bien en la convicción de que el mundo, como lo ha pensado en algunos artículos José María Pérez Gay, ha perdido un sentido total y ha dado paso a una serie infinita de verdades. Es aquí justamente donde puede entenderse mejor la frase del filósofo alemán Nietzsche: “Dios ha muerto”.

La poesía de esos años, por tanto, (y esta es una tendencia que ha permanecido) no buscó ya una verdad totalitaria, como ocurrió con los románticos, sino que se retrajo a su interior: la poesía de Coral Bracho es un ejemplo de esto. En el fondo, su poesía no buscaba la Verdad con mayúscula: buscaba apenas retener y revivir algunos recuerdos, algunas sensaciones. Así, la poesía de Coral, como la de algunos otros poetas, abandonó la aspiración a la totalidad y, como una propuesta a nuevos caminos de subjetividad, se volvió fragmentaria.

El lenguaje, entonces, fue el primer punto de experimentación para los poetas de los ochenta. El mundo no podía ya transformarse por medio de la poesía como lo creyeron en

¹ Coral Bracho, “El lenguaje: punto de partida y punto de llegada”, *Letras libres*, 64, abril, 2004, p. 94.

² Oscar Wong citado por Valeria Manca en *El cuerpo del deseo*. México: UAM/Universidad Veracruzana, 1989. p. 18.

otro momento los integrantes del grupo *Taller* o *La espiga amotinada*. La poesía tampoco podía manifestarse ya como un instrumento en aras de la igualdad y la justicia social, tal como la practicaron los poetas denominados “comprometidos”.

Para ese momento, la poesía se concibió ante todo como un espacio creador de nuevas subjetividades, y no, como un espacio para componer el mundo. Recuérdense a este respecto las obras de David Huerta, Gerardo Deniz o Alberto Blanco. En cierta forma, para estos poetas la realidad social, que tanto preocupó a autores anteriores, desapareció. El centro de toda imantación fue el lenguaje.

Para ese instante, la poesía comprometida y la poesía conversacional no tenían forma ni fuerza para seguir expresándose. La poesía de los años ochenta, dejémoslo en claro, apareció en medio de un punto crítico (en todo sentido) y de ruptura. Por eso mismo, la obra de Coral se apartó de las verdades absolutas y se adentró más bien en el mundo de los sentidos, sensaciones y emociones.

Así, el lenguaje para esta poeta fue algo más que lenguaje. Fue el punto de encuentro con el Ser. Pues, en medio de tantas teorías lingüísticas y filosóficas, piénsese básicamente en Wittgenstein, Heidegger, Deleuze, incluso Derrida, el lenguaje se concibió como el verdadero espacio de existencia. En este sentido, el lenguaje sufrió una serie constante de experimentaciones que lo llevó a una especie de trizadura sintáctica.

Por principio de cuentas, el lenguaje se volvió erotismo; pero no sólo en un sentido sexual, sino sobre todo, y esto tiene que ver con un significado más amplio de la palabra, en un goce perpetuo, en un espacio lúdico. El lenguaje de esta poesía se emparentó así con esa otra idea llamada neobarroco, y ya especificaremos en el segundo capítulo de esta investigación qué entendemos por neobarroco, dando como resultado la ampliación de los márgenes y límites de los significados.

Gracias a la radicalidad del lenguaje de Coral Bracho su poesía abandonó la solemnidad o aridez de la comunicación para adentrarse, como dice la propia autora en uno de sus poemas, en “el ámbito del placer”.³ Es decir, la poesía de los años ochenta (en la que

³ No es casual que por esos años muchas poetas hayan construido una poesía eminentemente erótica. Entre otras, pueden citarse a Silvia Tomasa Rivera, Verónica Volkow, Kyra Galván, Angélica de Icaza, etcétera. En el fondo, el erotismo implica, por un lado, un espacio nuevo de

desde luego deben incluirse los libros *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*) es una poesía crítica y desengañada; no cree ya en las utopías, sino, apenas, en el mundo interior de cada sujeto. Es justamente por esto, por la experimentación en el lenguaje (vía lo neobarroco) y por la aparición de una nueva subjetividad⁴ (conseguida mediante la incorporación de elementos filosóficos que fracturan toda sintaxis) por lo que la poesía de Coral Bracho ha sido considerada por la crítica como una obra innovadora, importante y trascendente, que continúa y, sin embargo, da fin a las vanguardias.

Una de las peculiaridades máximas de la poesía de esta autora radica en querer trascender los ámbitos del mundo externo para ingresar al reino paisajístico de la interioridad. La fuerza de su poesía, desde esta perspectiva, radica sobre todo en su violencia y rasgadura sintácticas.

No sería una exageración decir que la poesía de esta autora inauguró de nueva cuenta el lenguaje del español. Pues, lo que menos importaba en ella era la comunicación: lo valioso era el mundo del placer verbal. Es decir, lo importante consistía en la aparición de nuevos sentidos que refulgieran en medio de una palabra nueva y cuyo principio estuviera en el placer del juego lingüístico. En esto, justamente, radica el potencial, si así puede llamársele, de la poesía de Coral Bracho.

Ahora bien, ante una obra como ésta, cuyo significado siempre es tan amplio (tal como ocurre con la obra de Paul Celan), no queda otro camino sino adentrarse en sus profundidades a fin de poder entenderla un poco más. Naturalmente, no es una tarea fácil. Las dificultades saltan a la vista, pues detrás de cada poema se encuentran insertos, haciendo difícil su comprensión, diversos materiales y contenidos pertenecientes a muchas tradiciones, tanto poéticas como filosóficas. La importancia del estudio de la obra de Coral Bracho es que permite, desde nuestro punto de vista, encontrar un eslabón que une a un tipo de poesía conservadora con un tipo de poesía radical.

subjetividad y por otro un espacio de experimentación con el lenguaje. ¿El resultado? El retrato intimista de un “yo” poético diferente.

⁴ Los estudiosos han visto la obra de Coral Bracho desde dos perspectivas; la primera se refiere a lo neobarroco. Ahí se encuentran estudiosos como Roberto Echavarrén, Ana Chouciño, Adolfo Castañón e incluso Evodio Escalante; la segunda, está más relacionada con el ámbito de una nueva subjetividad. Ahí aparecen estudiosas como Elizabeth Báez y Valeria Manca.

De ahí nace la importancia de nuestro estudio, ya que su objetivo consiste, si bien en aportar elementos nuevos para la comprensión de la obra de Coral Bracho, en abrir nuevas vertientes de análisis e interpretación que posibiliten no sólo el entendimiento de esta obra, sino que además den cuenta de la transformación general que ha vivido el universo poético mexicano.

Al principio de esta introducción dijimos que no existen obras aisladas: todas, aun cuando parezcan y sean muy originales, tienen parentesco con una tradición; surgen de una misma raíz. Es por esta razón que dentro de la estructura de la tesis, cuyo cuerpo consta de cuatro capítulos, y que enseguida detallaremos, se justifica la aparición del primer capítulo.

El propósito de este primer capítulo, aunque parezca un ensayo separado de los demás, consiste en efectuar una revisión de la tradición poética mexicana que dé pauta a un esclarecimiento de los cambios poéticos en México. Al mismo tiempo, tiene la finalidad de buscar o rastrear algunos elementos poéticos que se encuentran impregnados en la obra de Coral Bracho.

El segundo capítulo, que funciona como una suerte de marco teórico, tiene el propósito de revisar el concepto “neobarroco” a fin de observar en qué sentido los investigadores han aplicado este término a la poesía de Coral Bracho; en segundo lugar, busca dejar en claro en qué dirección nuestra autora ha orientado ese término de cara a su producción poética. Como puede verse, la tesis tiene una lógica: va de lo general a lo particular. Va de un universo poético amplio (que es la tradición mexicana) a uno más restringido (que es el mundo de la poesía de Coral Bracho).

El tercer capítulo analiza desde una perspectiva neobarroca/filosófica algunos poemas de Coral Bracho. Evidentemente, esta parte de la tesis pone énfasis en los diferentes niveles de la lengua, ya sintácticos, ya semánticos, ya fonológicos. Es decir, ahí se ve la correspondencia entre la forma y el sentido. A una nueva estructura sintáctica, naturalmente, le corresponde una nueva estructura de significados.

Este tercer capítulo intenta delinear algunas características poéticas de esta obra, apelando a los elementos consignados en el segundo capítulo; no obstante, y a fin de profundizar en el análisis de la poesía de Coral, se toman algunas ideas filosóficas de pensadores importantes. Tal es el caso de Heidegger, cuyo pensamiento dejó en claro que el

ser de las cosas se daba únicamente en el lenguaje. El lenguaje, decía Heidegger, es el fundamento de nuestra existencia.

Finalmente, el cuarto capítulo consiste en realizar un análisis de la obra de Coral Bracho desde la perspectiva del erotismo. Pero, como mencionamos líneas arriba, el erotismo no sólo afiliado al aspecto sexual, como muchos autores lo han visto en la obra de esta autora, sino sobre todo a la sobreabundancia lingüística.

La poesía, decía Octavio Paz, o por lo menos determinado tipo de poesía como sería el caso de Coral, es sobre todo erotización del lenguaje. Y lo es porque va más allá de un significado absoluto y totalitario: busca más bien crear una red amplia de significados donde las sensaciones nunca se agoten. La poesía es erotización del lenguaje, y la erotización del lenguaje es también búsqueda de otredad. En esta última palabra, y a riesgo de parecer imprudentes, creemos que puede resumirse la poesía de Coral Bracho.

En este sentido, la tesis de la presente investigación consiste básicamente en demostrar que el lenguaje de la poesía de Coral, gracias a una múltiple carga de ideas, ya filosóficas, ya psicológicas, ya poéticas (todas insertas en medio de una determinada tradición) se erige en materia inflamable de otro tipo de subjetividad (erotismo/neobarroco). Por lo mismo, esta poesía ya no pertenece a un lirismo puro, sino a una poesía crítica, cuya mejor manifestación se da, como dice Evodio Escalante, en una suerte de “discursivismo”.

Después de todo, la poesía de esta autora volatiliza la lengua (intentando sacarla del estado inerte bajo el cual había trabajado ya mucha de la poesía) para llevarla a la playa del deseo, o dicho con más precisión, a las arenas del placer lingüístico, que son las arenas del placer imaginativo, y a partir del cual pueden surgir nuevos mundos. Si bien en esta poesía no existe una musicalidad como la modernista, sí existe en cambio una enorme cantidad de sonidos. La poesía ya no canta, dice Samuel Gordon, pero suena sin cesar, y este es el caso.

Para terminar, la conclusión a la que puede llegarse después de realizar este trabajo es la siguiente: la poesía de Coral Bracho apelando a elementos poéticos y filosóficos diversos construye un discurso (quiero decir, un nuevo lenguaje) que posibilita una ruptura más dentro de la tradición poética mexicana; esto, aunque parezca contradictorio, no rompe con la tradición sino que la continúa; el sello de la poesía mexicana es esa serie constante

de rupturas que nació con ese fenómeno llamado Modernismo, y que después de tantos años y tantos estudios todavía no termina por quedar muy claro. Lo cierto es que esta poesía encuentra su verdadera chispa en el mundo que nos dejó el Modernismo. Esto es, el mundo de la transgresión, del cambio, de la ruptura, y cuya mayor representante ha sido Coral Bracho.

Antes de concluir esta introducción es necesario advertir dos cosas. La primera es la siguiente: para poder llevar a cabo este estudio, se eligieron básicamente poemas de los libros *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*; sin embargo por cuestiones metodológicas, se tuvo que apelar a poemas de otros libros de la misma autora; libros que por lo demás se encuentran consignados en la bibliografía.

La segunda advertencia tiene que ver con una confesión. El origen de este trabajo se encuentra en el lenguaje mismo de la poesía de Coral. Los caminos de esta poesía tocan territorios insospechados, abren nuevos espacios a la imaginación y permiten sentir de otro modo. De hecho, este lenguaje crea espacios imaginarios nuevos. Es como si se acudiese al origen mismo de la naturaleza. Ahí donde todo es armonía gracias a los sonidos. En realidad, este es el motivo más fuerte que me impulsó a adentrarme en el océano de las palabras de Coral Bracho; sin su hondura, verticalidad y profusión de sentidos es seguro que este trabajo nunca hubiera existido. En resumen, creo que esta poesía abre mediante sus caminos de expresión poética nuevos senderos para el pensamiento contemporáneo.

CAPÍTULO 1

1. Acercamiento a la poesía mexicana

1.1. Una tradición y muchas estéticas

LA POESÍA MEXICANA ABARCA UN EXTENSO horizonte de posibilidades y manifestaciones artísticas, nunca ha dejado de experimentar, sus movimientos son continuos. El origen de esta experimentación se encuentra en aquello que Octavio Paz llamó “la tradición de la ruptura”.⁵

“La tradición de la ruptura”, aunque aparezca y suene como una fórmula paradójica, fue un término lleno de sentido y significado para el mundo del arte; particularmente, para el mundo de la poesía. Pues lo que surgió a partir de esta tradición, muy ligada al proceso de la modernidad, fue una experimentación constante.

La “tradición de la ruptura”, entendida de este modo, fue a un tiempo dislocación de una época y conciencia de otra. Fue el choque de dos visiones: el del mundo clásico y el del mundo moderno. Dentro de esta tradición todo fue, para ser otra cosa. De tal forma que el mundo cerrado, visto por los clásicos, adquirió una nueva estructura: la del mundo abierto, visto por los modernos.

Observadas las cosas así, “la tradición de la ruptura” permitió pasar de un estado emocional a otro. La expresión verbal de los poetas modernos se insertó en una serie vertiginosa de cambios. La poesía lírica, como dijo Guillermo Sucre, dio paso entonces a la poesía crítica.⁶

En otros términos, la poesía devino experimentación total. Esta tradición, hija de la modernidad, trajo consigo, tal como ya lo había realizado en otra época el romanticismo, la idea de irrepetibilidad, pero todavía de un modo más exacerbado: ningún poeta quería parecerse a otro. Por lo tanto, la poesía, más que una repetición, se transformó en un acto de inauguración y, al mismo tiempo, en un ejercicio crítico. De hecho, lo que intentó esta

⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Madrid: Seix-Barral, 1998.

⁶ Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*. México: FCE, 1985. pp. 220–330.

tradicción fue abolir el mundo pasado lleno de tradiciones para instaurar el “mundo futuro” lleno de rupturas.

La poesía mexicana moderna, naturalmente, no se sustrajo a esta tradición. Desde un principio, y me refiero con ello al modernismo, se insertó en esta corriente: en la del cambio, en la de la ruptura, en la de la transgresión. Las formas de expresión, por lo mismo, se expandieron; el verbo, a veces de modo lúcido y otras no tanto, comenzó a irradiar nuevas luces. Fue como si la tradición de la ruptura hubiera puesto en marcha el deseo voluntario de innovación.

De ahí que la fuerza de nuestra poesía provenga de su capacidad de innovación y de su capacidad de asimilación de otras tradiciones. Aunque también debe decirse que el poder de nuestra poesía radica en la capacidad para trascender sus límites y abrirse a todo tipo de corriente poética.

José Emilio Pacheco dijo, con gran sabiduría, que nuestro modernismo, conjugando elementos estéticos novedosos (piénsese, sobre todo, en las estéticas del simbolismo y parnasianismo, que, sin duda, dieron luminosidad a la lengua castellana), “no fue un modernismo sino muchos modernismos”.⁷

Esta afirmación es verdadera en más de un sentido; primero, porque el modernismo fue, ante todo, una suma poética, un movimiento generalizado de cambio y transgresión; segundo, porque fue una transfusión plural de elementos estéticos y, sobre todo, un movimiento de apertura, en cuyo centro la lengua española se renovó y cobró nuevos matices. Pero el Modernismo, tan caro a la cultura hispanoamericana, no surgió de la nada: fue más bien consecuencia directa de “la tradición de la ruptura”.

Ahora bien, aun cuando el modernismo pueda parecer un fenómeno antiquísimo, no es así ni es un fenómeno muerto. Al contrario, sigue vivo, y creando nuevos cauces dentro de nuestra tradición. Naturalmente, sigue vivo pero no como fue en su origen, sino de otro modo. Pasado el tiempo, se descubre que nuestra poesía encuentra sus orígenes verdaderos en el movimiento de ruptura del Modernismo. Con el Modernismo la tradición se rompe y surge otra: la del cambio frenético.

⁷ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, 1999. p. XI.

El modernismo vive, pero no ya como expresión, sino como fuente generadora de poesía, pues, “la tradición de la ruptura”, germen primario del modernismo, ha seguido dando origen a nuevas expresiones poéticas. Si nuestra poesía contemporánea sigue viva no es tanto por la cantidad de voces que existe cuanto por el tono, el ritmo, la forma, la estructura y las estrategias poéticas con las que cada uno de los nuevos poetas se manifiesta.

No debe olvidarse, sin embargo, que estas expresiones y manifestaciones han surgido como resultado de la modernidad. Después de todo, ¿qué otra cosa es la tradición de la ruptura sino los procesos de creación del modernismo? O, ¿qué otra cosa es el modernismo sino la manifestación radical de la tradición de la ruptura?

Existe, en efecto, en el centro de nuestra poesía, una vitalidad por ampliar los márgenes de la sustancia y el material poéticos. Pero eso no es nuevo —lo reitero—, es descendencia directa del modernismo. El modernismo, entre otras cosas, fue ánimo de cambio. De ahí, justamente, proviene su gran legado; trastocar, innovar y descubrir formas poéticas nuevas fue su consigna.

La poesía mexicana contemporánea, y la poesía hispanoamericana toda, sin el modernismo, hubiera sido otra cosa. Esto es importante señalarlo porque, en medio de tanta ruptura, nuestra geografía poética se ha extendido. La obra poética de Coral Bracho, que es el motivo de esta investigación, es clara muestra de esa expansión.

1.2. López Velarde y Tablada, principio del cambio

En principio, nuestra poesía estuvo jalonada por dos poetas únicos y diferentes, cuyas obras transformaron nuestra tradición. Ramón López Velarde fue uno de ellos; José Juan Tablada, el otro. Entre ambos fraguaron y transformaron todo el cosmos poético mexicano. De sus plumas brotó, aunque por caminos diferentes y quizá hasta opuestos, el verdadero aliento de nuestra poesía; un aliento, cabe recordar, en constante transformación y en constante innovación de sí mismo.

El primer poeta reconstruyó de manera paródica el Modernismo. La gran urbe moderna, en su proceso de desarrollo y crecimiento, devino en ciudades provincianas en las

que los sentimientos contradictorios fueron el testimonio fiel y real de un deseo inalcanzable, misterioso. A decir verdad, las grandes musas que iluminaban a los poetas, con López Velarde adquirieron otra forma: la temática y los tonos engolados de la poesía cedieron su lugar, en cierta forma, a lo cotidiano.

Huérfano quedará mi corazón,
alma de mi alma, si te vas de ahí,
y para siempre lloraré por ti
enfermo de amorosa consunción.⁸

Sin embargo, ese elemento “cotidiano”, dentro de la obra de este poeta, no apareció trabajado de manera ramplona, sino, como en el ejemplo anterior, en un sentido profundo. Las emociones intensas y contradictorias son la esencia que marca la obra de este poeta. López Velarde, como Baudelaire, vio el infierno del pecado convirtiéndose en deseo. Esto es, el poeta jerezano describió los conflictos más agudos del alma.

José Luis Martínez ha dicho que la poesía de López Velarde manifiesta, ante todo: “El sabor constante de lo frustrado en todas las formas que incluye el deseo”.⁹ Es decir, López Velarde indagó, como pocos, los terrenos más profundos de una conciencia escindida. Podría decirse, por lo mismo, que la obra de López Velarde creó un espacio poético en el que el cielo y el infierno se tocaron.

En otras palabras, la poesía velardiana puso en pugna el mundo de los deseos en medio de un tono y un ritmo cotidianos. El modernismo, por decirlo de una manera, no fue más el modernismo. El sujeto lírico de esta obra, hay que decirlo, se movió siempre entre la culpa y los deseos del cuerpo. La poesía del poeta jerezano, entonces, es una obra marcada por un alto grado de tensión sensitiva.

Pero la tensión sensitiva no fue ya un decorado de su poesía, como ocurrió en otros casos, sino que fue y es el corazón mismo de su obra. De hecho, este aspecto es el que cancela al Modernismo. A partir de aquí nadie volverá a escribir como Velarde. Si se observa detenidamente, se descubrirá que esa “tensión sensitiva” es la característica más

⁸ Ramón López Velarde, *Obra poética*. Madrid: Archivos/FCE, 1998. p. 6.

⁹ López Velarde, XXXIV.

visible del autor zacatecano, pues es la que envuelve a toda nuestra tradición poética. En resumen, López Velarde continúa la tradición de la ruptura porque sus poemas son concentraciones de fuerzas encontradas.

Ahora bien, el segundo poeta, José Juan Tablada, es un caso peculiar. Su espectro poético es muy amplio. Inició con el modernismo y terminó, pese a la miopía de la crítica, con una especie de vanguardia. Por lo mismo, al inicio de su labor creadora “se decantó por el gusto de fin de siglo”.¹⁰ Después, Tablada inventó y descubrió para salud de nuestra poesía y nuestras letras una unidad entre la forma poética japonesa y la esencia lingüística española.

Mas eso no fue todo. Tablada construyó poemas a la forma caligráfica de Apollinaire y, después, apelando a la genialidad de su fantasía, comenzó a realizar una obra en la que la depuración verbal fue su máximo elemento. Sin duda, Tablada, gracias a su naturaleza creativa, contribuyó a que la poesía mexicana, mirando nuevos referentes poéticos, alcanzara su propia autenticidad.

Siguiendo, pues, la estela creativa de Tablada, puede argumentarse que su obra está marcada por un alto grado de originalidad. En el fondo, Tablada construyó un palacio verbal con muchos interiores. Uno, estuvo ocupado por el modernismo; otro, por el de su experiencia oriental, que le valió la construcción de poemas mínimos, pero infinitamente luminosos; y uno más, en el que se dejaron ver profundos, desnudos versos como los del poema “Misa negra” que, según los críticos, podría consignarse como principio de las vanguardias.¹¹

Sea como fuere, la experiencia de Tablada como poeta es ilimitada. Pero todavía lo es más el impulso que le dio a las letras mexicanas a fin de sacudirse su falso y acartonado romanticismo. Gracias a este autor, las nuevas sensaciones existenciales encontraron caminos nuevos para manifestarse. Por lo tanto, gracias a él aparecieron formas diversas de poetizar; los versos, siendo castellanos, rompieron de algún modo la estructura de la

¹⁰ José Ma. Espinasa, *et. al. La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972–1989*. México: El Tucán de Virginia/UNAM, 1990. p. 5.

¹¹ José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (Sel., pról. y notas). Madrid: Alianza Editorial, 1973. p. 33.

tradición poética española.

En una palabra, Tablada fue mucho más que Tablada. Esto es, fue “ la tradición de la ruptura” misma, pues a lo largo de su carrera poética nunca dejó de renovarse. Versos como “Tierno saúz/ casi oro, casi ámbar,/ casi luz...” demuestran su auténtico poder creador. Porque, aun utilizando pocas palabras, su lenguaje fue profundamente expresivo y multifacético.

Hay que decirlo, la poesía de Tablada es única porque es infinita y múltiple. Él hizo de todo. Practicó la forma cerrada de los poemas modernistas y, también, forjó poemas abiertos como algunos de los poetas plenamente vanguardistas. Es decir, el lenguaje de Tablada, brillante y juguetón, directo y desnudo, profundo y rítmico, renovó nuestro orbe poético entero.

La imagen poética, con este autor, vivió en constante metamorfosis. Así, la transformación poética fue el verdadero detonante en todas las propuestas estéticas que Tablada practicó. Digo propuestas porque fueron varias. De este modo, si algo puede decirse de Tablada, es que fue nuestro verdadero revolucionario en las letras.

En realidad, Tablada, como los buenos revolucionarios, no dejó camino por andar, y todos los caminos los anduvo a la cabeza. Recorrió, incluso, los caminos del minimalismo, en donde lo que importaba eran los pequeños detalles.

La poesía de Tablada, en fin, es única porque se internó por mundos nunca explorados y desconocidos para nuestra lengua. Si se observa bien el camino poético de este autor, podrá observarse que a partir de él se abrieron muchas brechas poéticas; brechas cuyos senderos siguen vigentes hasta el día de hoy.¹² Al hablar de Tablada, tendríamos que hablar de varios Tabladas, pues su ingenio creativo atravesó, como un largo cometa, diversas galaxias poéticas.

¹² Uno de esos senderos es el que sigue la obra poética de Coral Bracho, autora que se regodea en el minimalismo y la microscopía. Ella, al igual que Tablada, mira de otra forma el mundo, a fin de que el mundo, por medio del lenguaje, revele sus secretos. Veremos, más adelante, que la poesía de Coral Bracho quiere penetrar lo desconocido. Por eso se interesa en los pequeños detalles, que construyen, digamos, el ámbito de lo invisible y lo sensible. Y, aunque Bracho y Tablada no llegan al mismo destino, ya que Bracho es una poeta de las sensaciones oscuras y Tablada un poeta de la expresión luminosa y artística, puede decirse que ambos parten de un mismo punto: el del pequeño detalle, cargado de concisión y precisión verbal.

Con todo, los poetas antes mencionados marcaron el inicio de un largo camino y de un largo proceso constructivo dentro de nuestra poesía. A partir de ellos todo ha sido cambio y transformación; experimentación e innovación; modernidad y vanguardia, pluralidad y riqueza. Es decir, la poesía mexicana, con sus altas y sus bajas, ha sido todo menos anquilosamiento. En este sentido, puede afirmarse que nuestra poesía, mediante los poetas anteriores, adquirió su verdadera forma.

1.2.1. Explosión de la vanguardia

Indudablemente, los dos poetas anteriores, continuaron y dieron fuerza a “la tradición de la ruptura”. Las palabras, con ellos, dejaron de ser un decorado para pasar a ser, sobre todo, un mecanismo de experimentación en el que se reflejara el nuevo rostro de los sentidos y, dadas las transformaciones del mundo, el nuevo rostro de la existencia.

Pero esto, no sólo fue entendido por López Velarde y Tablada; también lo entendieron a plenitud, aunque en otro sentido, los poetas estridentistas. La palabra en ellos, implementando elementos futuristas,¹³ dadaístas, creacionistas y ultraístas, se volvió un instrumento altamente eficiente para reflejar el rostro contradictorio del mundo moderno.

Para ellos el lenguaje fue una suerte de espejo en el que se intentó reflejar el mundo de la modernidad. La palabra de estos poetas, de este modo, ingresó al reino de una realidad cambiante. O viceversa, el reino de la realidad cambiante, finalmente, ingresó al reino del lenguaje.

Así, la transformación, el desarrollo, el cambio y los avatares del mundo moderno quedaron insertos en nuestra poesía. La realidad poética con estos autores fue la realidad de las máquinas, de los motores, de los ruidos. En resumen, el mundo moderno fue el escenario de estos poetas. Por lo mismo, las onomatopeyas fueron un punto clave para construir su orbe poético y reflejar ese mundo.

¹³ Uno de los elementos más importantes de la tendencia futurista fue que el lenguaje se convirtió en un espacio visual de expresión. No importaba tanto el lenguaje en su sentido lógico, cuanto en su aspecto tipográfico. La tipografía cobró sentido; en tanto que el “sentido” desapareció. En principio, el futurismo, junto a otros *ismos*, origen de las vanguardias hispanoamericanas, tendió a romper las formas tradicionales (y universales) de la expresión, a fin de crear un lenguaje propio.

La poesía, en medio de tanta estridencia, no fue canto ya; fue ruido, fue sonido. El texto, para estos autores, dejó de ser el espacio inmóvil de los conceptos; se convirtió, más bien, en un espacio visual. Lo mismo ocurrió con los libros, éstos dejaron de ser lo que eran para convertirse en auténticos objetos de arte.

En cuanto a la poesía, no sólo las palabras tenían sentido, también las letras; incluso, los espacios en blanco. Por lo mismo, surgió una nueva sintaxis, mejor dicho, la abolieron. El estridentismo, como su nombre lo explica, fue sonido; pero no sonido ordenado o armonioso, sino, en cierta forma, caótico. La musicalidad, entonces, desapareció. En contraparte, los poemas se inclinaron a la visualidad.

La poesía de los estridentistas no aspiró tanto a ser una poética, como una artística. Ellos quisieron meter en la poesía todo el arte. Por eso tendieron a lo visual, porque querían crear pintura. Admitámoslo, sus esfuerzos poéticos no estuvieron encaminados hacia el concepto; al contrario, tendieron a la disgregación de éste.

En el fondo, estos poetas buscaron destruir la convencionalidad de un mundo ortodoxo para dar paso a un mundo nuevo: el mundo de la esperanza futura, el mundo de la máquina, el mundo del progreso tecnológico.

Pero, tal como ocurrió en toda Hispanoamérica, las cosas pronto cambiaron. Si al inicio los estridentistas se manifestaron entusiasmados por la modernidad, como se evidenció con algunos *ismos*, después tuvieron una actitud más crítica; incluso, pesimista. “La vanguardia, ha dicho Evodio Escalante, puede dividirse en dos grandes polos. El primero es el modernólatra; el segundo, el pesimista”.¹⁴

Esto es cierto. Lo que, en un principio, fue canto vertiginoso a la modernidad, pronto se convirtió en desazón de ella. En realidad, la vanguardia, delirante y todo, llevó siempre en su interior esa honda preocupación social.¹⁵ Es por ello que aquí cobran relieve

¹⁴ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*. México: CONACULTA, 2002. p. 41.

¹⁵ A este respecto puede observarse un maravilloso estudio de Alberto Julián Pérez, llamado “La poesía neo—vanguardista de José Carlos Becerra” en *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre Literatura Tabasqueña*, en el que se refleja la transformación (de una vanguardia experimental a una vanguardia socialista) de dos poetas fundamentales para la poesía hispanoamericana: Neruda y Vallejo. El mismo Octavio Paz señaló algo similar con anterioridad en *El arco y la lira*: “La vanguardia tiene dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia

nuestros estridentistas. Ellos no sólo construyeron un lenguaje innovador, sino, además, un lenguaje crítico.

Después de todo, nuestros estridentistas supieron ver que debajo de la brillante realidad de las máquinas se dejaban entrever las sombras de un mundo contradictorio, injusto. Así, a los giros lingüísticos novedosos, a las imágenes estridentes fuera de toda retórica convencional, siguió una conciencia social (muy crítica) del mundo.

A mi juicio, el valor de los estridentistas radica en que construyeron, a un tiempo, un lenguaje crítico y novedoso. Por eso, hicieron del lenguaje un invento de sí mismo, una experiencia lingüística extravagante (aquí vuelve a aparecer “la tradición de la ruptura”), pero combinada con las entrañas de la realidad del mundo.

¿El resultado? Una honda poesía innovadora. Digo innovadora porque mientras el cuerpo de los poemas era vanguardista, su espíritu era el del hombre condenado a un destierro cósmico. Hay que decir, aparte de lo anterior, que los estridentistas en realidad fueron los verdaderos vanguardistas en México.

La verdadera renovación de los poetas estridentistas consistió en que la poesía, lejos de mantener una intención puramente lírica, se transformó, anticipándose a lo que mucho tiempo después Deleuze y Guattari llamarían como procesos de “desterritorialización”, en una máquina expresiva por cuya lente la realidad se reflejó de una forma distinta.

En una palabra, los estridentistas fueron, por donde quiera véseles, un grupo (tanto de poesía como de prosa, puesto que no debe olvidarse a Arqueles Vela) de escritores revolucionarios, entendida esta palabra fundamentalmente en un sentido estético/crítico y no tanto ideológico. Muestra de ello se ve en el cúmulo de imágenes con el que construyeron sus discursos.

Aunque no quiera reconocerse así: los poetas estridentistas pertenecen a esa ola de rupturas vanguardistas en la que, sin duda, también se encuentra el grupo de poetas denominado “Contemporáneos”. Los estridentistas no fueron un grupo menor que el de contemporáneos; sólo fueron un grupo con perspectivas estéticas diferentes y opuestas.

1920, volatilización de la palabra y la imagen, y el segundo, de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas”.

1.2.2. “Contemporáneos”, otra cara de la vanguardia

“Contemporáneos” es un caso peculiar dentro de la poesía mexicana. En principio, representa una revolución cultural. Gracias a estos autores (básicamente Gorostiza, Pellicer, Villaurrutia, Novo y Owen) las puertas de nuestra cultura, en general, y de nuestra literatura, en particular, terminaron por abrirse a nuevas influencias.

En medio del debate literario entre una literatura de la “revolución” o una literatura moderna, los autores del grupo “contemporáneos” optaron por la segunda.¹⁶ Ellos difundieron obras literarias desconocidas en México; al mismo tiempo impulsaron el teatro moderno, dando a conocer y montando nuevas obras. Por otro lado, organizaron y dieron a luz a una serie de publicaciones cuyos contenidos ampliaron las fronteras culturales de México; participaron, asimismo, de modo activo y directo en la vida política. “Contemporáneos”, en suma, representa un momento significativo dentro del movimiento cultural y poético de México.

Su poesía es muestra fehaciente de la riqueza intelectual que poseían. Desde mi perspectiva, este grupo de autores representa el punto de inflexión de la tradición poética mexicana. Pues, con ellos la poesía dio un giro rotundo. Si con los modernistas todo fue asimilación y renovación, con “contemporáneos”, aunque de un modo más conservador que los estridentistas, todo se volvió experimentación.

Por otra parte; aunque la obra de este grupo podría considerarse disímil, puesto que cada uno de ellos experimentó diferentes propuestas estéticas, en el fondo, guardan un punto en común: todos crearon una obra crítica. Así, la importancia de “contemporáneos” dentro de nuestra poesía radica en que forjaron, partiendo de sus propias estéticas, y tal como lo hicieran los estridentistas, una obra estéticamente crítica.

¹⁶ Las secuelas de la Revolución fueron grandes. A partir de ella surgió una literatura, sobre todo en prosa, que intentó asimilar la amarga realidad que dejó dicho movimiento. La tradición que brotó de ahí fue muy extensa. Existió toda una literatura de la “revolución”. Pasada la mitad del siglo XX todavía seguían publicándose novelas de este tipo. Recuérdese *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Esto, sin duda, confrontó dos modos de mirar la realidad: uno, nacionalista, que buscaba el espíritu de lo mexicano, creando un arte en torno a la temática de la revolución mexicana; otro, que buscaba crear un arte puro, digamos cosmopolita. Naturalmente, “contemporáneos” perteneció a este segundo grupo.

Villaurrutia, por ejemplo, creó una poesía reflexiva y temerosa de la muerte; por lo mismo, construyó un discurso francamente visual. Podría decirse, incluso, que forjó un discurso surrealista en el que los trazos crearon imágenes ciertamente terroríficas. En Villaurrutia la realidad se confunde con el sueño; esto es, como en el caso de Quevedo, la vida forma parte de la muerte y viceversa. Dice el poeta: “miedo de no ser sino un cuerpo vacío/ que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,/ y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,/ y la duda de ser o no ser realidad”.¹⁷

Lo que surge de la poesía de Villaurrutia son nuevos relieves y matices lingüísticos. Entre otras cosas, este poeta tuvo el ingenio de ver la realidad desde el otro lado de la vida. *Nostalgia de la muerte* tiene la cualidad de metamorfosear el lenguaje y, en consecuencia, el significado de las palabras. Ahí, el mundo se desvanece, todo es sombra, todo es sueño. Nada parece real. El espacio que se crea es, entonces, el de lo intangible verdadero.

Tomás Segovia, brillante poeta y ensayista, decía de este poeta que poseía una “exasperada lucidez”¹⁸ para escribir. Por supuesto, Segovia tenía razón, porque Villaurrutia, en medio de esas penumbras que pintaba, soñaba o presentía, urdió, hiló, tramó, un discurso cargado de nuevos elementos expresivos: “Soledad, aburrimiento,/ vano silencio profundo,/ líquida sombra en que me hundo,/ y ni siquiera el acento/ de una voz indefinible/ que llegue hasta el imposible/ rincón de un mar infinito/ a iluminar con su grito/ este naufragio invisible”.¹⁹

En efecto, la lucidez de este poeta proviene de su estado receptivo, por medio del cual percibía la existencia como una fugacidad o desengaño: “cuando todo ha muerto/ tan dura y lentamente que da miedo/ alzar la voz y preguntar ‘quién vive’/ dudo si responder/ a la muda pregunta con un grito/ por temor de saber que ya no existo”.²⁰

En Villaurrutia despertar es morir. Sin embargo, ese mundo de sombras que avanzan por un páramo de sueños (y que de ahí saldrá a la postre un bello libro de otro autor, *Páramo de sueños* de Alí Chumacero), tiene una claridad verbal impresionante. La

¹⁷ Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*. México: FCE/SEP, 1984. pp. 51–52.

¹⁸ Tomás Segovia, *Ensayos. (Actitudes/contracorrientes I)*. México: UAM, 1988. p. 15.

¹⁹ Villaurrutia, 56–57.

²⁰ Villaurrutia, 57–58.

experiencia del poeta, como le ocurrió al propio Dante, consistió en hundirse en los infiernos y experimentar la muerte.²¹ Así, la vida se convierte en el sueño de la muerte; la experiencia de la muerte, entonces, se vuelve la experiencia de la vida. De esta dialéctica surge, a mi parecer, la verdadera magia y ruptura de la obra de Villaurrutia.

Ahora bien, dentro de esta generación existe otro poeta primordial. Me refiero sin duda a José Gorostiza cuya obra encontró tanto en el timbre barroco como en el de la poesía popular una tesitura casi perfecta. Uno de los elementos que más le importó a Gorostiza fue la “forma”. Gorostiza, observado por alguna parte de la crítica como un autor oscuro, tuvo más bien una claridad deslumbrante en sus imágenes poéticas. Baste un ejemplo:

Porque en el lento instante del quebranto
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte[...]²²

En el discurso poético de Gorostiza (puede verse muy fácilmente) existen muchos discursos. Lo culto, lo metafísico y lo popular²³ se juntan para dar cabida a un contenido poético y, por qué no decirlo, filosófico también. Si por algo puede destacarse la obra de este poeta, es por su carácter metafísico. La filosofía es parte fundamental del discurso de Gorostiza. De ahí surge, justamente, la profundidad poética de sus versos: a la par que es poesía, es indagación metafísica.

“Muerte sin fin” es la más clara muestra de ello. Su largo poema dividido en 10 partes simboliza toda una exploración de la existencia humana. Aunque tal vez más preciso

²¹ Este elemento de Villaurrutia es importante, puesto que nos permite, por motivos didácticos, percibir que la actitud de este poeta se parece mucho a la de nuestra autora en cuestión: Coral Bracho. Villaurrutia, tal como después viene a efectuarlo Bracho, escribe desde el otro lado de nuestra percepción. Esto es, el mundo descrito no es tanto el mundo de la luz, cuanto el mundo de las sombras. En ambos casos, las obras surgen de una experiencia nostálgica.

²² José Gorostiza, *Poesía y poética*. Madrid: Archivos, 1989. p. 81.

²³ Dentro de esa tendencia popular pueden recordarse los versos de su primer libro *Canciones para cantarse en las barcas*: “¿Quién me compra una naranja/ para mi consolación/ Una naranja madura/ en forma de corazón?”

sería decir que este poema es una exploración de las relaciones existentes entre el hombre y Dios. En este sentido, la poesía de Gorostiza se vuelve indagación filosófica, en tanto que la filosofía, bajo la rígida forma de un diamante, se vuelve manifestación poética.

Otro poeta no menos fundamental que los anteriores dentro de esta generación, es Carlos Pellicer. Pellicer no sólo fue el poeta del trópico como muchos críticos han dado en llamarlo de manera reductora, más bien fue un poeta rítmico y musical cuyas imágenes, contrarias a las de Villaurrutia, aspiraron a la luz, a la ascensión.

El ritmo en Pellicer es un elemento vital en su obra. Pues, partiendo de él, compuso poemas llenos de imágenes auditivas que, como en el caso de Fray Luis de León, rozaron una espiritualidad ascética: “La oda tropical a cuatro voces/ ha de llegar sentada en la mecida/ que amarró la guirnalda de la orquídea./ Vendrá del Sur, del Este y del Oeste,/ del Norte avión, del Centro que culmina/ la pirámide trunca de mi vida”.²⁴

En todo caso, la obra pelliceriana aparece cargada de un aliento que invoca, a veces, un estado pacífico del Ser. Octavio Paz dijo que “Pellicer no era un poeta de poemas sino de instantes poéticos”.²⁵ No sé hasta qué punto tiene razón, lo cierto es que Pellicer creó una manera de mirar distinta, alejada de la de su generación.

El amor en este poeta, por ejemplo, representa el centro del universo; representa la transformación de las sensaciones en puras imágenes auditivas y visuales. Si todos dicen que Pellicer fue el poeta del paisaje, nosotros sostenemos que fue el poeta de la visión. Si bien Pellicer construyó paisajes por medio de sus palabras, lo que construyó, en el fondo, fue la mirada atenta y profunda que penetra los detalles mínimos de toda la naturaleza.²⁶ En realidad, la poesía de Pellicer es, por sus ritmos y su tono, brillante y luminosa. Hablar, pues, de esta generación, ya lo dijimos más arriba, es hablar de una obra casi infinita, ya que sus resonancias no han dejado de escucharse jamás. Podría decirse, entonces, que los contemporáneos (incluyendo a otros autores que aquí hemos omitido) junto con los

²⁴ Carlos Pellicer, *Hora de junio y Práctica de vuelo*. México: FCE/SEP, 1984. p. 11.

²⁵ Paz, *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1984. p. 69.

²⁶ Del mismo modo que Coral Bracho adopta de José Juan Tablada esa mirada minimalista, de Carlos Pellicer adopta su forma de inventar y recrear paisajes subjetivos. La experiencia poética de Bracho, como la de Pellicer, se manifiesta mediante paisajes sonoros e invisibles. Lo que en el fondo buscan es la representación exacta y precisa de un alma nostálgica y trascendente.

estridentistas, aunque muchos no lo acepten, constituyeron dentro de nuestra poesía, por lo que crearon y forjaron, por lo que experimentaron e inventaron, por lo que intuyeron y percibieron, una ruptura innovadora, decisiva y profunda dentro de nuestra tradición. La poesía a partir de “Contemporáneos”, y gracias a la fuerza que ya traía, llevó a cabo un nuevo desdoblamiento estético.

1.3. *Taller*, la continuidad de las rupturas

Otra ruptura vital para el desarrollo de nuestra tradición poética la constituyó el grupo de escritores denominado *Taller*. En este grupo se encontraron escritores como Octavio Paz, y Efraín Huerta, entre otros. Este grupo, como puede suponerse, nació del aliento mismo de “contemporáneos”. Los resultados, sin embargo, fueron diferentes a los de los poetas anteriores.

Recordemos que la obra de los escritores del grupo *Taller* se fortaleció con la influencia de autores exiliados españoles. Por lo tanto, la intención de la poesía se modificó. Si los “contemporáneos”, en medio de una alta incidencia dentro de la vida política y cultural de México, buscaron crear una poesía pura (por cierto, esta es otra cualidad que unificó a “contemporáneos”), *Taller* buscó realizar una poesía menos pura, pero más comprometida con la realidad de su mundo.

La guerra civil española, sin duda, fue un acicate tremendo y trascendente que se metió muy dentro de las conciencias de los poetas mexicanos de este grupo. Ellos apostaron, entonces, por transformar la poesía en pan de dios para todos los hombres. En realidad, no sólo buscaron efectos estéticos; buscaron, además, efectos sociales. La poesía no tenía razón de ser si sólo era arte puro. El arte, después de todo, así lo pensaron ellos, debía proyectarse en la realidad del mundo.

Efraín Huerta, por mencionar a uno de los poetas más sobresalientes de esta generación, construyó una poesía permanentemente nueva. “Permanentemente nueva”, porque comenzó por bajar el tono de su discurso poético. La poesía de Huerta encontró la forma de mantenerse siempre joven, quiero decir, siempre viva. Digamos que con Huerta el

lenguaje, finalmente, se transparentó: adquirió una realidad propia y comenzó a tutearse con la poesía.

Gracias a la obra de Efraín Huerta, la cotidianidad alcanzó resplandores inauditos: “Es una herida de alfiler sobre los labios tu recuerdo/ y hoy escribí leyendas de tu vida/ sobre la superficie tierna de una manzana”.²⁷ Con un lenguaje sencillo, acaso el principio de lo conversacional y muy parecido al tono del Wallace Stevens de *El hombre con la guitarra azul*, Huerta nos revela esa otra parte de la realidad, la simple, la sencilla. Más que buscar temas profundos para poetizar, Huerta poetizó la cotidianidad.

El cambio de tono en la poesía de este grupo, acaso se deba a aquella conciencia social de los vanguardistas. La vanguardia no sólo fue volatilidad del lenguaje, también fue conciencia de un mundo en transformación. De ahí, quizá, derivó ese carácter interesado por el mundo tangible. Después de todo, la vanguardia tuvo dos cerrojos importantes: el de la innovación lingüística y el de la preocupación social. Recuérdese la transformación estética de poetas como Vallejo y Neruda.

Otro poeta importante dentro del grupo *Taller*, y dentro de la cultura mexicana, fue Octavio Paz. Paz jugó a hacer de la poesía una experiencia onmiabarcante; se introdujo por todos los vericuetos de la lengua. Su pluma, como aguja artesanal, bordó la mayoría de los tejidos literarios: trabajó el ensayo, la crítica literaria y la poesía.

La sombra de Alfonso Reyes, indudablemente, se posó sobre los hombros de este autor. Pero, pese a moverse en diversos terrenos de la literatura, la poesía fue siempre la sustancia que permeó su pensamiento. Muchos de sus ensayos, por ejemplo, lindaron en lo poético. Recuérdese *El mono gramático*. Pero independientemente de su actividad creativa, la inteligencia de Paz fue poética.

Ahora bien, en cuanto a su poesía, podría decirse que, como arena de mar, es resbaladiza, porque tiene diversas vertientes. Evodio Escalante ha dicho que el trabajo poético de Paz abarca, pese a un estilo unitario, una etapa muy amplia de creación. A decir de este crítico son por lo menos tres etapas diferentes las que atraviesa la obra poética paciana: una, la de su izquierdismo; dos, la de su filiación con el surrealismo, y tres, la

²⁷ Efraín Huerta, *Poesía (1935–1968)*. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1986. p. 57.

etapa de su orientalismo.²⁸ Los poemas sin embargo, y pese a la utilidad de esta clasificación, trascienden toda taxonomía. A su interior todo se conjuga.

En el fondo, la obra paciana, independientemente de la etapa experimental en la que se encuentre, tiene la virtud de ser profunda. Profunda en un sentido social, pero también en un sentido poético surrealista. “Piedra de sol”, acaso su poema mejor logrado, sintetiza esta afirmación. Este poema revela, por un lado, una preocupación profunda por los avatares que atraviesa el mundo; por otro, una preocupación por la trascendencia el Ser. “—¿la vida, cuándo es de veras nuestra?/ —se pregunta Octavio Paz—, ¿cuándo somos de veras lo que somos?/ bien mirado no somos, nunca somos/ a solas sino vértigo y vacío,/ muecas en el espejo, horror y vómito”.²⁹

Las preocupaciones de Paz, sin embargo, encontraron su solución en la esencia amorosa. Este es otro punto angular de la obra paciana tanto en ensayo como en poesía. El amor, la unión, lo concilia todo. “Piedra de sol” también es un poema de amor: “los dos se desnudaron y se amaron/ por defender nuestra porción eterna,/ nuestra ración de tiempo y paraíso”.

Con todo, la obra de Paz manifiesta una riqueza de movimiento creativo y crítico, social y erótico. Por si fuera poco, como los mejores poetas de la tradición inglesa (ya Eliot, ya Pound), Paz teorizó sobre el fenómeno poético de una manera vertiginosa y lúcida. Muchos de sus ensayos, aun siendo prosa, son poéticos. Así, la obra de este autor representa un punto de engarce entre “contemporáneos” y la nueva poesía o la poesía joven de México.

1.4. Poesía conversacional

Ahora bien, después de este grupo la poesía mexicana multiplicó todavía más sus reflejos y, también, sus destellos lingüísticos. “La tradición de la ruptura” seguía vigente. Vinieron

²⁸ Escalante, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca” en *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder: Soc. of Sp. & Sp.-Amer. Studies, 1992. pp. 28–29.

²⁹ Paz, *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 1968. p. 252.

poetas como Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Enriqueta Ochoa, Eduardo Lizalde, entre otros muchos. Todos, autores con cualidades únicas y diferentes.

El primero, por ejemplo, dentro de su breve obra, prosiguió el camino iniciado por el Modernismo, pero sumado a otra de las vertientes capitales de la tradición poética española: la barroca. Por tanto, Chumacero creó con su palabra un espacio de tensión y precisión, en el que se conjugaron, casi de modo único, muerte y amor. Alí mantuvo y anduvo uno de los caminos más complejos de la poesía: su verbo nunca buscó ser interpretado fácilmente; más bien, tendió a lo hermético. Una vez más, aquí, la vanguardia es imprescindible para entender nuestra poesía. Pues, aquella se movió siempre entre la experimentación, lo hermético y lo social. Chumacero, como lo demuestra su obra, se ajustó a lo hermético. Los otros poetas a lo social y, por ende, a lo conversacional.

Rubén Bonifaz Nuño, contrario a Alí, se distingue por su tono verbal puesto en un sentido coloquial. En Bonifaz se deja entrever, sobre todo en *El manto y la corona*, una voz sencilla, pero muy dolorida. La poesía de Bonifaz Nuño es valiosa porque refleja emociones profundas, como la de la imposibilidad del encuentro, mediante un lenguaje sencillo:

“Cuando coses tu ropa,
cuando en tu casa bordas, inclinándote
muy adentro de ti, mientras la plancha
se calienta en la mesa,
y parece que sólo te preocupas
por el color de un hilo, por el grueso
de una aguja, ¿en qué piensas? ¿Qué invisibles
presencias te recorren, que te vuelven,
más que nunca, intocable?”³⁰

Mas no vaya a creerse que la poesía de Nuño es sencilla; no. Por el contrario, a su interior se encuentra manifestada una complejidad temática. De este modo, Bonifaz Nuño

³⁰ Rubén Bonifaz Nuño, *El manto y la corona/ La flama en el espejo*. México: FCE/UNAM/SEP, 1987. p.16.

inventa su propio lenguaje, que no una gramática, donde se manifiesta táctilmente la realidad del dolor humano más profundo. Sin embargo, ese dolor profundo de Bonifaz Nuño no es estático, al cabo del tiempo se despliega hacia versos comprometidos con su realidad social.

Lo que en un principio fue expresión de la imposibilidad de un encuentro, pronto se ha de convertir en un claro interés por las problemáticas sociales. La obra de Bonifaz es como una esfera, resplandece desde varios puntos. Como la de los buenos poetas, esta obra también es multiforme.

Sabines, por otro lado, explora, con un lenguaje coloquial y directo, en muchos casos parecido al de Nuño, el mundo oscuro de las sensaciones. Sabines no quiere inventar ni descubrir nada, sólo quiere reflejar por medio de la escritura la enfermedad de la existencia.

En Sabines “El lento amargo animal que soy” se vuelve una constante presencia. Para Sabines la vida mata, duele, extermina. Pero es el lenguaje poético lo único que puede revivir y reanimar. Las palabras en su poesía se vuelven un pozo donde, de algún modo, puede encontrarse cierto descanso y ciertos milagros. Y sin duda, uno de esos milagros dentro de nuestra tradición poética es “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” que conjuga los elementos vitales del hombre.

Del mar, también del mar,
de la tela del mar que nos envuelve,
de los golpes del mar y de su boca,
de su vagina oscura,
de su vómito,
de su pureza tétrica y profunda,
vienen la muerte, Dios, el aguacero
golpeando las persianas,
la noche, el viento.³¹

Ahora bien, Tomás Segovia, español de nacimiento, pero de nacimiento espiritual mexicano, es otro renovador de nuestra poesía. El lenguaje de Segovia es el lenguaje de la

³¹ Jaime Sabines, *Poesía, nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1986. p. 228.

pluralidad. Tiene mil vertientes. Pero el mar que riega todas esas vertientes es uno solo: es el desamparo, la soledad. “A solas/ con el cielo./ Como en dos playas/ el mundo viene a morir/ a los bordes de mis ojos./ Y quedo con sus tesoros,/ los ojos por él regados/ ya sin sed,/ a solas/ con el cielo”.

Su poemario “Anagnórisis” busca ingresar al reino de lo desconocido. La vida se vive, pero no se la entiende, pareciera decir Segovia. Por eso escribe, para intentar explorar el universo misterioso de la existencia.

El lenguaje de Segovia, como todos los que se adscriben a esta tendencia, la conversacional, no representa una complejidad lingüística. La complejidad viene del tono, del ritmo, que reflejan una soledad profunda. La renovación de nuestra poesía, gracias a este poeta viene, paradójicamente, de las formas clásicas. Segovia no inventa nada y, sin embargo, lo inventa todo. Los endecasílabos de “Anagnórisis” son radicalmente diferentes a todos.

Dentro de esta tendencia, asimismo, se encuentra el poeta Eduardo Lizalde. Lizalde es un poeta de muchos rostros. Desde *Cada cosa es Babel* hasta *De caza mayor*, pasando por *La zorra enferma*, puede verse una multiplicad de variaciones. Al inicio de su obra, encontramos a un Lizalde que, por medio del lenguaje, explora el mundo. Por lo tanto, se dedica a nombrar al mundo. El lenguaje es apenas un reconocimiento de la realidad. Las cosas existen por sí mismas.

En *La zorra enferma*, por el contrario, la poesía consigue “lanzar la rima y la moral al inodoro”. Sigue poéticas de otros autores, pero, al momento final, las transforma todas y surge la suya. En este libro la realidad del mundo se deja ver de una manera desgarrada. “¿No será mal negocio este que somos/ de besos y de piernas y de pieles?/ A diario hacemos cuentas y balances,/ a diario negociamos/ con nuestros cuerpos y con nuestras almas./ Inútilmente, a ciegos sordos./ Inútilmente, inútil”.³²

El poeta, a la luz de estos versos, ve la inutilidad de la existencia. Después, su lenguaje vuelve a cambiar, es desgarrado, directo, descarnado. El lenguaje se desnuda para mostrarse tal cual es. Por lo mismo, refleja su encuentro con el mundo: construye el mundo.

³² Eduardo Lizalde, *Antología impersonal*. México: SEP, 1986. p. 90.

A esta actitud poética la crítica le ha llamado poeticismo, ya que ahí se busca crear un edificio verbal en perfecta simetría.

La poeta Enriqueta Ochoa es otra autora que, como Segovia, experimentó la soledad y la transformó en auténtica poesía. *Retorno de Electra* es su gran libro. Ahí, como en la mejor poesía de Sabines, se refleja también la amargura. Y si bien, el lenguaje de esta autora tampoco cambia mucho en relación con el de los tres poetas anteriores, sí se adentra en lo insólito de lo cotidiano. Ella busca ese destello que le haga ver la otra cara de la realidad.

Como puede verse, estos poetas, perfilando tendencias más o menos disímbolas, son parecidos. Ellos son producto de “la tradición de la ruptura” y, naturalmente, de la vanguardia. Pero no tanto de la vanguardia experimental, cuanto de la vanguardia socialista, preocupada por su mundo. Estos autores, lejos de innovar la estructura del lenguaje, pasaron factura a la realidad emotiva de cara al mundo. Ellos, en el fondo, no inventaron un lenguaje, sino que profundizaron en el lenguaje de todos los días.

Digamos que estos poetas, reflejaron la decadencia del mundo moderno. Ese mundo esplendoroso que, vistas las cosas a distancia y pasadas ya dos guerras mundiales, delinearon más bien un mundo y una sociedad en destrucción. Por eso es que estos poetas volvieron a la sencillez expresiva del lenguaje, pero a lo más íntimo del hombre. La mayoría de nuestros poetas conversacionales estuvo unida por la misma sensación existencial: inutilidad, desamparo, soledad, nostalgia, dolor.³³

1.5. Poesía joven

Así, después de este grupo, el de la poesía conversacional, puede decirse que nuestra tradición multiplicó todavía más los caminos de expresión. Por lo mismo, la poesía se

³³ Evidentemente, esta poesía surgida en México no fue exclusiva de nuestro país. Un autor vital como Nicanor Parra, y otros, dejó entrever sus influencias. Parra no inventó un lenguaje nuevo; inventó, por el contrario, una forma de llegar hasta el fondo de la existencia humana. Recuérdese su poema “Soliloquio del individuo”, donde pasa revista a toda la historia de la existencia humana y en la que al fin revela que nada de lo que ha hecho el hombre tiene sentido. He ahí la importancia de la poesía conversacional: llega muy al fondo del hombre mediante un lenguaje sencillo.

volvió menos difícil de clasificar. Los poetas no pertenecen ya a una generación ni responden a una misma estética, sino que escriben de acuerdo a sus propias experiencias, y de acuerdo con su propia óptica creativa e incluso de acuerdo con su propia formación profesional.

No es gratuito, entonces, que las nuevas propuestas estéticas no hayan coincidido con las anteriores, salvo en que siguieron un proceso continuo de experimentación. De este modo, y a partir de aquí, ya no hablaremos de grupos o de tendencias, sólo de autores. Así, Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, José Emilio Pacheco y Enrique Gonzáles Rojo vendrían a constituir un impulso más dentro de nuestra poesía.

El primero se consideró un poeta “neobarroco”, aun antes de que estuviera acuñado el término. La poesía de este autor aparece como un torrente interminable de imágenes. Por lo mismo, su obra se convirtió en una poesía hermética y difícil de desentrañar. En esta poesía se ve muy a las claras aquello que se conoce como delirio verbal. Las palabras para Montes de Oca se reproducen más y más en su discurso. Para este autor no existe economía lingüística, sino florecimiento verbal.

Las palabras de Montes de Oca, cual si fueran un columpio vertiginoso, nunca dejan de moverse; su intención estriba en construir más y más imágenes. Los versos, por lo mismo, no apelan ya a una uniformidad; por el contrario, comienzan a dispersarse. Sus poemas, entonces, son obras poliédricas, porque tienen en cierto modo significados comprimidos que el lector debe ir revelando.

Se agrieta el labio nace la palabra
Surge un otoño de hojas verdes y perpetuas
Aquí es allá el norte ya no existe
Vamos en viaje todos
La isla avienta contra el aire su ancla milenaria.

Marco Antonio Montes de Oca creó una poesía abierta que exige una actitud activa en los lectores, no pasiva. La obra de Montes de Oca después de todo intenta penetrar en la selva oscura del lenguaje, a fin de poder encontrarse así misma. En el fondo, esta poesía, como en el caso de Paul Celan y de la propia Coral Bracho, busca crear por medio de un torrente interminable de imágenes una bóveda celeste llena de sombras. De alguna manera,

la poesía de Montes de Oca vislumbra un reino original. Pero original no en un sentido novedoso, sino en un sentido de nuevo resurgimiento. Es decir, es como si en estos poemas se intentara volver al reino mineral del lenguaje, al reino oscuro donde las palabras encuentran su verdadera incandescencia.³⁴

José Carlos Becerra es otro caso excepcional. Si en Montes de Oca existe una amplia proliferación verbal, en el poeta tabasqueño existe una concreción sin límites. En su poesía, siempre anterior a la palabra, si se nos permite utilizar esta frase, los ecos y las reminiscencias lezamianas dejan entreverse.

Es decir, la obra de Becerra se gesta en una actividad perpetua de presentimientos. “Batman”, uno de sus poemas más precisos en cuanto a manifestación estética se refiere, ya que retoma el versículo como forma de manifestación, demuestra que las palabras en un acomodo perfecto reviven a la esencia de las palabras mismas.

En alguna medida, la poesía de Becerra podría considerarse también neobarroca. Pero su neobarroquismo, lejos de parecerse al de Montes de Oca (esto es, el de la sobreabundancia verbal), se construye de un modo diferente y mediante recursos opuestos.

En Becerra el neobarroco surge de la concreción, en Montes de Oca, de la proliferación. En términos generales, podría argumentarse que Becerra realizó una suma de vanguardias; escribió una poesía desde los vacíos que presentan las palabras mismas. Por lo mismo, levantó un edificio poético cuya arquitectura dejó de ser tradicional para volverse posmoderna.

José Emilio Pacheco, en dirección contraria a sus dos compañeros, trabajó en una tesitura diferente. La expresión general de este poeta, acaso como Marcel Proust, quiso mantener viva la fuerza del instante. *Los elementos de la noche y reposo del fuego*, dos de sus varios libros, no son sino el reflejo de una sensación que se mueve entre el desamparo y la desilusión. En esos libros Pacheco trabaja en los linderos de lo efímero. Busca, apegándose a un lenguaje sencillo, resistir al tiempo.

³⁴ Si, una vez más, observamos con atención, podemos decir que la obra de Montes de Oca, prefigura la de Coral Bracho. En ambos casos, se intenta trabajar con una gramática diferente a la usual. Por otro lado, existe un discurso lleno de proliferaciones verbales y lingüísticas.

Este autor, ante todo, quiso que la poesía se volviera un monumento monolítico capaz de resistir el paso del tiempo. Pacheco, en último término, escribió una poesía (lejos de Berra y Montes de Oca) con un estilo mucho menos complejo, en términos verbales. Lo que importaba a Pacheco era mostrar la evanescencia de los sujetos dentro del tiempo. A decir verdad, estos libros muestran la desilusión de ver pasar el mundo por el tiempo. El tiempo, pareciera decirnos Pacheco, no pasa; más bien, pasa todo lo que está dentro del tiempo.

Pero, contrario a lo que pueda pensarse, la obra de Pacheco tiene otras direcciones. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, que puede adscribirse a lo conversacional también, refleja la preocupación de un mundo en llamas, el mundo conflictivo del 68.

Otro poeta que ha renovado nuestra poesía de forma particular es Enrique González Rojo. Él ha construido una poesía que dinamita toda posibilidad de esperanza. Su lenguaje, parecido a lo conversacional, más bien se torna un reclamo abierto a Dios o contra quien resulte responsable de los desperfectos del mundo, incluida el alma de los hombres.

Por tanto, González Rojo, parecido a un cierto Pessoa, construye un lenguaje nuevo. Lo conversacional en él se transforma en imagen de la impotencia humana que ya no tiene un Dios. Este autor, por lo mismo, lo dice en uno de sus versos, aspira a ser “el cronista del infierno”, quiere, en todo caso, retratar “la confusión en medio de las ruinas”. Su lenguaje, para ir más lejos, es en cierto modo alegórico. Piénsese en uno de sus poemas más destacados: “Confidencias de un árbol”. Finalmente, gracias a este autor, nuestra poesía, en una ruptura más, da otro vuelco.

Ahora bien, en nuestro recorrido por la poesía mexicana podemos observar que, después de estos poetas, el movimiento poético ha seguido experimentando cambios, acaso tan radicales como los anteriores. En la época contemporánea, y me refiero con ello a los autores nacidos en la parte final de la década de los cuarenta y durante la década de los cincuenta, los poetas han mantenido un paso constante en cuanto a la experimentación.

La poesía contemporánea, siguiendo “la tradición de la ruptura”, ha sido, como resulta fácil observarlo, una multiplicación de obras ya que, como cuenta Gabriel Zaid en el prólogo a su libro *Asamblea de poetas jóvenes de México*, la poesía contemporánea era casi interminable y, dada su prolijidad, parecía un ingente, selvático terreno al que faltaba

ponerle marcas de identidad o señalización, a fin de entender los nuevos derroteros poéticos. En cierta medida, Gabriel Zaid tiene razón. Pero esperar algo diferente de nuestra poesía, en virtud de su naturaleza, sería un engaño. Nuestra poesía, al nacer de la ruptura, ha creado una interminable multiplicidad de caminos. Por lo mismo, las propuestas poéticas son muchas.

Es necesario, entonces, adentrarnos, antes de comenzar a ver más de cerca la poesía publicada en los años 80, en un tipo de poesía muy *ha doc* a la época de finales de la década de los 60, y principios de los 70. Una poesía nacida del deseo mismo de encontrarle al mundo un momento de justicia.

Sabido es que nuestra poesía durante ese período, el de los 60, se vio marcada por una visión de amor, de paz, de igualdad, de justicia, de sueños y utopías. Los discursos poéticos, por ende, buscaron un tipo de comunicación más o menos exacta y precisa de cara a la realidad. En términos generales, siguieron los pasos de la vanguardia socialista.

A estos poetas les importaba menos construir una obra experimental que expresarse para transformar a la gente, transformar las conciencias, transformar el mundo. Los creadores de esta época quisieron, ante todo, llegar a la gente de modo directo. La poesía quiso ser, de alguna manera, los ojos de la conciencia social y la fuerza transformadora del mundo.

En este punto, es preciso recordar la aparición de movimientos poéticos completamente abiertos a esa tendencia socialista. *La espiga amotinada*, cuyos integrantes fueron Jaime Labastida, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley, fue uno de ellos; y, acaso uno de los grupos más representativos.

Todos estos poetas crearon, como su nombre lo dice, y tal vez amotinándose en una actitud de lucha y resistencia, una poesía eminentemente social, preocupada por revelar al mundo su propia situación. En el fondo, “los poetas de *La espiga* –como dice Oscar Wong– surgen como un grupo político-literario en una etapa crítica para el país, sobre todo si se recuerda la huelga ferrocarrilera del 58”.

Los poetas de la espiga, sin embargo, no fueron los únicos que se decantaron por esta vertiente; existió también otro movimiento que, guardadas las respectivas proporciones y diferencias, se mantuvo más o menos por esta línea. Me refiero, naturalmente, al

movimiento infrarrealista, que buscó con un lenguaje todavía más contestatario, al extremo de volverlo prosaico, poner el dedo en la yaga de las injusticias. Estos poetas crearon, como dice Rafael Vargas, un discurso conformado por muchas tendencias; en ella se integraron tanto el “rock & roll como las drogas, tanto los comics como una actitud de liberación y rebeldía.

La revista *Correspondencia infra* fue la tribuna y la trinchera de este movimiento. Tuvo a la cabeza a autores como Ricardo Castillo, Roberto Bolaño y Cuauhtémoc Méndez, que se empeñaron en mantener vivo este movimiento. Ricardo Castillo, desde nuestra perspectiva, fue el mayor representante de ellos, pese a que fue un infrarrealista a cabalidad.

Ahora bien, pasada esa efervescencia por la poesía de denuncia o de tendencia social, apareció otra forma de hacer poesía. Es decir, ya no se utilizó el lenguaje como un medio de expresión sino como un espacio para nuevas inventivas, como un espacio de experimentación lingüística. Así, pues, apareció una poesía diferente, denominada a últimas fechas poesía “del lenguaje”.

Los poetas de esta tendencia (y dentro de los cuales se encuentra, justamente, Coral Bracho) viran, cambian y modifican la dirección del lenguaje. No les importa tanto crear una poesía social como experimentar con el lenguaje.

Para estos poetas (entre los cuales se encuentra también David Huerta) el lenguaje fue el centro del lenguaje, el centro de imantación. No les importó tanto el significado de la palabra, cuanto su sonido. Así, el material fónico del lenguaje se transformó en la materia prima de trabajo. En consecuencia, el discurso poético se complejizó, porque al interior del lenguaje, estos poetas incluyeron todo tipo de teorías lingüísticas, poéticas y filosóficas. La poesía, pues, pasó de la transparencia social al misterio y abigarramiento lingüístico.

En el siguiente capítulo deslindaremos algunos aspectos y características tanto del barroco como del neobarroco, a fin de comprender cabalmente, en los capítulos 3 y 4, cómo funciona la poesía denominada “del lenguaje” de Coral Bracho.

CAPÍTULO 2

2. Aparato teórico

2.1. Barroco *versus* neobarroco (barroquismo)

Existe mucha información sobre el neobarroco o barroquismo. Tanta como cuando se habla del barroco. Por principio, el neobarroco es concebido desde distintas perspectivas. Puede verse como cierto arte posterior al barroco; también, por el término “neo”, puede verse como la repetición, la recurrencia o incluso el retorno de una estructura determinada del pasado. Además, se ha visto como una etiqueta para determinar ciertos objetos culturales de nuestros tiempos.³⁵

De alguna manera, esta *sobreinterpretación* de lo neobarroco ha traído como consecuencia graves y peligrosas confusiones. Primero, porque se han malinterpretado las características básicas del barroco. Segundo, porque lo neobarroco, interpretado desde diversos puntos, deja de ser un término objetivo. Habla de todo y habla de nada.

Por ello es conveniente, antes de adentrarnos en el neobarroco (visto desde una caracterización específica), matizar algunos aspectos de lo que verdaderamente fue el barroco. Por principio, se ha dicho, quizá de modo descuidado, que este arte nació bajo los aires de un pensamiento irracional. Se ha dicho, además, que el arte barroco buscaba lo hermético, lo oscuro y lo abigarrado. A veces, también, se ha mencionado que el barroco buscaba el desorden y el caos. Nada más falso.

Basta ver un poco a profundidad el tema para convencernos de lo contrario. En el barroco nada, ya se trate de un poema, de una edificación arquitectónica, de una pintura, de una pieza musical, dejaba de ser pensado. Si nos remitimos a la literatura, por observar sólo un caso, descubriremos que la forma de los textos era casi perfecta.

Góngora es el gran ejemplo. Sus ritmos, sus tonos, su métrica, coincidían perfectamente. Nada, en todos sus poemas, estaba puesto al azar; nada estaba puesto irracionalmente. Es decir, el barroco no fue un arte irracional sino un arte muy calculado,

³⁵ Confróntese, Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra en 1987.

muy pensado. En ese barroco gongorino o quevedesco el ingenio creativo fue calibrado en un instrumento de precisión casi perfecta.

El barroco, en medio de su coyuntura y en medio de sus circunstancias muy particulares —lo reiteramos— no fue un arte irracional, como ha solido pensarse. Antes bien, fue un arte donde la razón, como decía en alguna parte Arnold Hauser, fue puesta en tensión. La razón en el arte barroco dominaba de tal modo que todo lo empujaba casi hasta el desequilibrio.

En efecto, el arte barroco, y esto es fundamental para entenderlo, no nace tanto como un proceso de liberación, como se ha creído, cuanto como un proceso de compresión. La época en que se dio el barroco, fue una época caracterizada por la liberación de los deseos y, por qué no mencionarlo, de los instintos —el hecho de que haya habido toda una serie de pinturas dedicada a María Magdalena, no es gratuito. El arte barroco no funcionó para liberar los deseos, sino para controlarlos.

En el fondo, lo que buscaba el arte barroco era recuperar imágenes que le mostraran al pueblo cómo debía conducirse. La época en que se dio el barroco, me refiero a la vida social, sí era de excesos; pero el arte no. El arte, más bien, junto con la corona y junto con la iglesia, funcionó como un medio controlador. Esto es, en la palabra barroca se da una conjunción o interacción de grandes emociones y frenos sociales, que buscaban su punto de apoyo en elementos estéticos, morales y religiosos.

Por eso creemos que el arte barroco no es, como se ha pensado, el mundo de la ruptura, el mundo del caos, el mundo de la oscuridad, el mundo de la incomunicación surgido de la exuberancia verbal, el mundo innovador del que surge una nueva episteme; no. Al revés, es un arte muy racional que tiene un propósito definido: servir como freno a ciertos excesos sociales. De ahí que el barroco sea un arte en tensión. Esto es, algo así como una esfera de belleza a punto de romper sus barreras.³⁶

Por eso es que, en el caso de la literatura, ésta vuelve al modelo clásico latino y al modelo clásico griego. No tanto para crear un arte innovador (esta creencia es moderna),

³⁶ Si se observa bien, las obras barrocas están marcadas por una “estructura” rígida, que intenta someter una serie constante y permanente de emociones. Es como si el vaso, siguiendo el pensamiento de José Gorostiza, diera forma a la sustancia.

sino para recuperar toda una tradición cargada de valores determinados, específicos y útiles para el momento.

De algún modo, intentar retomar a los latinos, significó rescatar y retomar valores fundamentales como los del estoicismo, que eran guía de disciplina y conducta. Lo más importante del barroco es que éste actuó como una fuerza refrenadora. En este sentido, todos lo recibían, pues de algún modo, tanto los hombres como las mujeres de esa época, sentían los peligros de la pasión, y buscaban todos los medios adecuados para gobernarlos.

El arte literario barroco, no era oscuro en sí mismo; los modelos latinos en ese tiempo tenían claridad. Los referentes a los que se aludía tenían y cobraban un significado específico. No eran desconocidos, como para nosotros, lectores modernos, cuya interpretación en muchas ocasiones pierde el objetivo. La gente que leía, si bien poca, sabía quién era, por ejemplo, “el mentido robador de Europa”, “el garzón de Ida”, etcétera.

El arte barroco, entonces, no buscaba recuperar tradiciones sólo por el acto de recuperarlas. Tampoco buscaba recuperar tradiciones para crear un arte nuevo. No. Esa, otra vez, es una idea reciente. Es decir, ellos no recuperaban tradiciones para realizar pastiche y crear un arte nuevo, como en la modernidad. Más bien, continuaron una tradición con objeto de crear esa “fuerza refrenadora” que guiara los pasos de la sociedad.

El barroco, hay que reiterar en ello, no retomó la tradición latina para recuperar la naturaleza de una lengua y, por ende, transformar al español en un lenguaje más novedoso: ése, sin duda, fue el legado que nos dejaron, porque con los barrocos nuestra lengua sí se transformó, pero no era esa la finalidad. La finalidad era otra. La de ser un medio de control y educación.

Sabido es que el latín por su naturaleza, derivada de las declinaciones, podía acomodarse en cualquier orden. Muchas veces se ha creído que el abigarramiento de los barrocos nació del apego a la cultura y a la lengua latina. Una vez más, no es cierto. El retorno a los clásicos por parte de los barrocos respondió más a intenciones de orden moral que a intenciones de orden puramente estilístico. Después de todo, el barroco coincide con aquel fenómeno religioso llamado Contrarreforma. Esto no debe olvidarse.

Así, pues, el regreso a lo latino por parte de los barrocos significó retomar un camino y una tradición útil para la vida de ese tiempo. El barroco, en el fondo, fue la

continuidad de una tradición: la tradición humanística que, como dice Sloterdijk en un maravilloso ensayo, llamado *Normas para el parque humano*, sirvió como un excelente método de crianza.

Ahora bien, fue a partir de interpretaciones superficiales del barroco como empezaron a asignársele características específicas al neobarroco. Al inicio de este capítulo dijimos que el neobarroco ha sido visto desde diferentes perspectivas. Una de ellas es la que sugiere que este fenómeno, en una especie de *ritornelo*, retoma los mecanismos de creación barrocos.

Es decir, el neobarroco es la recurrencia y el reciclaje de una determinada estructura que dio origen, en otra época, a todo un estilo de arte. Pero sin duda el neobarroco, algo diferente al barroco, surgió de una interpretación que, mediada por el tiempo y, en muchos casos, el desconocimiento, dio paso a nuevas cosas. El neobarroco, pues, adquirió su camino, creyendo seguir la huella del barroco, pero se encaminó más bien en una dirección diferente.

Así, del desconocimiento y ambigüedad barrocos comenzaron a atribuírsele al neobarroco características de todo tipo. Que era un arte oscuro, porque el otro también lo era; que era un arte de excesos, porque lo era también el otro. Sin embargo, el barroco como se ha visto, no era sólo exceso en un sentido estricto, más bien, era precisión.

Basta ver el libro de Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, para darnos cuenta de esto. Una metáfora barroca guarda al interior una serie compleja de referentes. En un principio no fue sobreabundancia verbal; fue precisión en cuanto a concepto. No obstante, esta característica pasó, transformada en el neobarroco, como sobreabundancia, oscuridad y, básicamente, hermetismo.

Por otro lado, al desconocer que el barroco fungía, sobre todo, como “fuerza refrenadora” y al privilegiarse la interpretación de su carácter oscuro y ambiguo, el neobarroco se pensó como una suerte de liberación de los deseos. El neobarroco, así, dio paso, según se dijo, a una nueva episteme; una nueva forma de conocimiento en la cual, como dijera Foucault, lo que se quería era romper las relaciones verticales del poder.

El neobarroco, por lo mismo, fue visto como un método para trascender los límites de la razón. En este sentido, es visto entonces como un arte un tanto irracional, puesto que

va a contracorriente. En el barroco la razón era la aguja que guiaba el rumbo de la vida; en el neobarroco, esa aguja dejó de apuntar hacia el norte, y más bien se puso a girar en cualquier dirección. El neobarroco, en todo caso, fue visto como una fuente generadora de nuevas subjetividades.

Nuestro propósito, en este apartado, no es sostener que esta idea fue errónea. Simplemente, queremos deslindar el campo magnético de lo barroco con el campo magnético de lo neobarroco. Las diferencias, como pueden verse, son grandes, tal vez hasta abismales.

Y las diferencias son grandes porque, entre otras cosas, ambos momentos culturales se gestaron en situaciones diferentes y particulares. Por tanto, la intención de este pequeño deslinde tiene, por una parte, el propósito de aclarar ambos fenómenos y no confundir uno con otro; por otra, intenta dilucidar, de modo correcto, cuál fue la dirección que siguió la idea del neobarroco en Latinoamérica.

2.2. Neobarroco, ideas e implicaciones

Ahora pasaremos a ver, tomando como base que el neobarroco —según se dice— postula cierta irracionalidad, o cuando menos una lógica diferente a la de la racionalidad, cuál es la idea que se tiene de este fenómeno.

Veremos, también, cómo funciona dentro del arte, en general, pero sobre todo dentro de la literatura, en particular. Para esto es vital revisar las opiniones de escritores, pensadores y filósofos como Nietzsche, Foucault, Deleuze, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Roberto Echavarren, Néstor Perlongher, Irlemar Chiampi, entre otros.

El neobarroco, según pensaba Lezama Lima, es el arte de la contraconquista; el arte de la voluptuosidad, de la proliferación, del abigarramiento, de la ornamentación, de la decoración extrema, recuérdese, por ejemplo, en el mundo de la arquitectura, la capilla del Rosario, ubicada en Puebla.

Lezama Lima, en cierta forma, tiene razón. El neobarroco literario es un arte que tiende a la amplitud, pero, en especial, a la amplitud del significado, a la proliferación significativa de las palabras y, como resulta fácil suponerlo, a la expansión del sentido. Es

decir, el neobarroco resignifica las palabras, descubriendo en ellas nuevos matices y nuevas resonancias.

El neobarroco, según Lezama, no era artificialización del mundo, como el de los barrocos, sino expresión de la naturaleza misma. En este sentido, el neobarroco no se concibió tanto como una construcción, sino como una representación. Fue el reflejo del mundo americano.

El barroco por el contrario, decía Lezama, fue una construcción artificial del mundo, cuya estructura carecía de tensión. Pero bien visto el asunto, se sabe que ambos fenómenos no carecieron de tensión, sin embargo, dadas sus características, se diferenciaron desde un primer momento. Al final, sus caminos, aunque muy parecidos, avanzaron por rutas diferentes.

En el término neobarroco, acuñado para la literatura latinoamericana, es preciso recalcarlo, quedan a nuestro juicio muy pocas cosas del barroco. Por principio, diríamos que los separa la presencia de un filósofo trascendente como Nietzsche. La sentenciosa frase de este autor marca un punto radical de desengarce entre ambos fenómenos. “Dios ha muerto” marca el principio de la diferencia.

El barroco fue una estructura estratificada en cuyo centro se encontraba Dios. En el neobarroco esta idea ya no existió. El lenguaje, entonces, que tenía una utilidad específica: comunicar un mensaje celestial, se transformó definitivamente. El mundo barroco tenía un centro alrededor del cual todo giraba. Desaparecido el centro con Nietzsche, el mundo y la verdad desaparecieron también. En otras palabras, Existió otro modo de pensamiento. La función del lenguaje, aunque pareciera imperceptible, se modificó.

Por principio, el lenguaje, con el neobarroco latinoamericano, no fue ya el que aspiraba a una comunicación impoluta y transparente; más bien, su finalidad fue la del deleite verbal y discursivo. Este hecho, en un primer momento, podría parecer banal o insustancial, sin embargo, no lo es por dos razones.

La primera, porque, como decía Sapir, el lenguaje es la herramienta que crea la cosmovisión del mundo. Así, si el lenguaje (o al menos su concepción) varía, también cambia la concepción del mundo. De alguna manera, continúa este estudioso, los pueblos son producto de su lenguaje. El lenguaje es la visión del mundo.

Ahora bien, la segunda razón por la cual el cambio de la finalidad del lenguaje no fue banal, es que éste permitió mirarse a sí mismo. El lenguaje dejó de ver el afuera para introyectarse en el adentro. En otros términos el lenguaje se hizo consciente de sí. Esto es, se hizo crítico.

Aunado a lo anterior, la presencia de una serie de pensamientos filosóficos ha fortificado, en la lógica neobarroca, la idea de descentramiento, la idea de alteridad, la idea de pluralidad antes que la de unidad.

Es importante recordar aquí que la poesía siempre se ha concebido, y no se diga en los tiempos platónicos, como la negación del *logos*. Recordemos que Platón, en su República, expulsó a los poetas porque, según el filósofo, aquéllos no afirmaban ni buscaban el *logos*. Al contrario, buscaban perderlo en medio de sus enrevesados discursos.

Desde esta perspectiva, el lenguaje dentro del marco neobarroco no fue tanto el camino del pensamiento correcto, sino un nuevo camino para pensamientos alternos. A este respecto dice Nestor Perlongher: “[El neobarroco] ve en el éxtasis y el trance un deseo de dejar de ser lo que es, de ruptura con la identidad”.³⁷

En pocas palabras, el neobarroco se entendió como otra forma de pensar. Así, el epicentro de este pensamiento, en caso de que el neobarroco acepte un epicentro, ya no fue la racionalidad barroca, como quedó demostrado más arriba; fue, en cierta medida, la del mundo de los deseos. Es decir, si cabe la frase, surgió o se fortificó la subjetividad de las experiencias sensitivas.

La poesía neobarroca fue un excelente espacio para efectuar dichas experiencias sensitivas, porque, contrario a otros discursos, casi nunca igualó la correspondencia entre las palabras. Esto es, las palabras no tuvieron (ni tienen) una correspondencia unívoca. Tampoco existe una correspondencia precisa entre las palabras y sus referentes.

Más bien, en el neobarroco poético, todo fue dispersión y disgregación. La unidad “de la época absolutista” o la era metafísica, como dice Sloterdijk, desapareció para siempre. Así, en el discurso poético neobarroco, que es el tema a observar en este apartado,

³⁷ Néstor Perlongher, “Poesía y éxtasis” en *La ardiente medida*. Edomex.: Instituto Mexiquense de Cultura, p. 160.

las palabras se pusieron a bailar en medio de un carnaval de sonidos y olvidaron su aspecto conceptual; por lo tanto, desnudaron el discurso formal de la racionalidad. Dicho en otros términos, las palabras olvidaron su faceta comunicativa para adentrarse en su faceta constructora de subjetividades.

Si el lenguaje, como sugería Guillermo Sucre en el libro *La máscara, la transparencia*, funciona como una máscara, en la poesía neobarroca, o la que tiene sus características, todas se intercambian. De alguna manera esta poesía transgrede el logos para ir en busca de un destino proteico. Lo que la poesía neobarroca busca, a final de cuentas, es alumbrar con sus fugaces, instantáneos resplandores, el oscuro y, a veces, rígido cielo de la razón.

En el fondo, todo trabajo poético neobarroco sabe que ninguna máscara le pertenece, por eso juega con ellas: las transforma, las trastoca; comienza, así, el ejercicio, la práctica y el arte de la parodia.

Pero no sólo se trata de la parodia como burla, sino también como intercambio de formas. Los niveles de la lengua, en la poesía neobarroca, se entrecruzan. Tal como lo decía Bajtín en su libro *La cultura popular en la edad media*, se lleva a cabo una inversión del orden. En alguna medida, entonces, la parodia se vuelve distorsión. No existe un espacio externo, sino interno. Por eso la poesía neobarroca expresa las sensaciones más íntimas del sujeto lírico.

La naturaleza neobarroca, pensaba Lezama Lima, quiere proyectarse “en figura y aventura, en conocimiento y disfrute”.³⁸ Es decir, tal como una pastilla en ebullición, cuyos vapores se confunden en sí mismos, la poesía comienza a llenar todos los ámbitos con un excesivo brote de aromas. El neobarroco por lo tanto es transfiguración, intercambio, ansia de otredad.

Pero, continuando con esta metáfora de los aromas, la poesía neobarroca no quiere distinguir aromas; quiere, confundiéndolos, integrarlos todos. En esta poesía las palabras se buscan avanzando por caminos extremadamente largos. Se crean, entonces, grandes circunloquios de significación. Los caminos que utiliza la poesía neobarroca son menos

³⁸ José Lezama Lima, *Obras completas (Ensayos/Cuentos) T. II*. México: Aguilar, 1977. p. 309.

rectos que curvos y menos lineales que arabescos. Es decir, esta poesía deja de ver el carácter conceptual de las palabras para pasar al nivel de las emociones y sensaciones puras.

La poesía neobarroca, cuyo carácter irreverencia al mundo y ofrece, siempre, una nueva forma de mirarlo, es a la vez la lucidez deslumbrante y el deseo perpetuo del arrebató; la nostalgia de un presente que desfallece; en última instancia, tal como ocurre con la poesía del “lenguaje”, es el encuentro con lo otro.

¿No estamos, entonces, cuando hablamos de poesía neobarroca, situados en los tiempos de las fiestas ofrecidas a Dionisos? En efecto, cuando se habla de poesía neobarroca tiene que remitirse a una fiesta en la que todo se transforma, se confunde y surge otra suerte de unidad.

Existe, pues, un ánimo carnavalesco de confundir todo, de trasponer o traspasar los límites, para encontrar otra forma de armonía. Repitémoslo una vez más, el discurso neobarroco es una ardua parodia, en la que todo se confunde, se transforma y pierde identidad. El neobarroco es, pues, el arte de la combinación lingüística para dar vida a lo impensado.

En la poesía neobarroca la noción de unidad, en el sentido que ésta era entendida por los barrocos (recordemos la presencia de Dios en el centro del universo), queda desfigurada: pasa a ser, como sostiene Severo Sarduy, un “nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, deslizamiento perpetuo o perla incontrolada de significantes”.³⁹

En otras palabras, los excesos de esta poesía buscaban, creando una espiral infinita que recorrió grandes caminos, su propio origen, transformado en delirio y arrobó musical. Las palabras, de esta manera, se distendieron, cobraron vida y comenzaron a escucharse por sí mismas.

Empero, con la poesía neobarroca, surgió también la noción de un tiempo sin tiempo: la búsqueda de un instante en el que confluyeran todas, como decía Lezama, todas “las eras imaginarias”. La parodia, entonces, fue algo más que un concepto; se volvió una

³⁹ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1992. p. 167.

manera de mirar al mundo por medio de la acumulación, la “sobreabundancia” y, naturalmente, la distorsión.

En medio de esa turba de sonidos, el lenguaje se erigió en centro de todo movimiento; (de ahí que a últimas fechas haya surgido un término para clasificar determinado tipo de poesía: me refiero a la “poesía del lenguaje”). De esta forma, el lenguaje, en el neobarroco, se volvió la marea en que una ola nunca vuelve a repetirse. En cierto sentido, gracias a la parodia, la poesía neobarroca se alejó de este mundo y se acercó a otro: a ese otro invisible que nunca se ve, pero se presiente.

Por su acumulación de formas, en muchas ocasiones fónicas, aunque no olvida los demás planos de la lengua, la poesía neobarroca pretende encontrar su propia esencia: la esencia de una naturaleza que responde a un orden contrario al de la racionalidad humana.

Nietzsche decía en un ensayo: “Así la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez”.⁴⁰ Aun en la embriaguez, y por contradictorio que parezca, existe un orden, la poesía neobarroca no sólo es caótica, también busca un orden, pero ese orden pertenece no al plano racional sino a otro, al de las emociones. En suma, la poesía neobarroca quiere acercarse a lo etéreo.

Desde este punto, entonces, desde el orden del caos y la embriaguez, surge la verdadera esencia del neobarroco. Por lo tanto, los creadores neobarrocos (ya poetas, ya artistas visuales o cinematográficos, piénsese en Peter Greenway), bordean esos dos puntos a fin de construir un mundo más acucioso, más delirante.

El delirio de la poesía neobarroca se gesta en una mirada puntillosa en la que todo se renueva. En la poesía neobarroca la palabra quiere ser renovación perpetua. Así, su lenguaje se vuelve una telaraña de redes interminables cuyo final nunca está escrito. Los poemas, en muchos casos, son oscuros; en otros simplemente parecen obras abiertas o inconclusas.

Más que oscura, la poesía neobarroca se quiere infinita; en último término, quiere competir con su modelo: “la naturaleza”, en la que ocurren grandes, prodigiosos e inefables procesos. Dicho en otras palabras, los creadores neobarrocos han trazado la línea que los

⁴⁰ Friedric Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 247.

conduce del exceso simétrico de la razón barroca (Apolo) al delirio de los sentidos (Dionisos).

Como quiera que sea, y después de todo, la poesía neobarroca se piensa como una búsqueda de algo, mediante una sumatoria de excesos, cuya radicalidad borra todo tipo de ejes o coordenadas. En una palabra, la poesía neobarroca intenta proyectar la realidad hacia lo imaginario.

Por eso es una poesía del placer; pero, también, una poesía del exceso, ya que a su interior todo encuentra cabida, se entreteje, se vuelve un espacio y un tiempo únicos. La poesía neobarroca existe, pues, como una transfusión incesante, como un intercambio de profundas esencias.

No es casual, por eso mismo, que Lezama Lima diga: “Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación”.⁴¹

En este sentido, la poesía neobarroca debe concebirse tanto más como una forma de pensar y estar en el mundo cuanto que como un puro estilo de creación artística. Si regresamos a la definición de Lezama comprenderemos que la realidad del mundo se incorpora, o más bien, se somete a la realidad intangible del deseo.

Irlemar Chiampi sostiene, interpretando a Severo Sarduy, y no sin poca razón, que el neobarroco es, sobre todo, una episteme que genera “formas de lo imaginario (ciencia, ficción, música, cosmología, arquitectura); y produce ciertos ‘universales’ o axiomas intuitivos”;⁴² no obstante, podríamos agregar que el neobarroco funciona como una estructura de pensar bulliciosa que trueca no sólo la forma de mirar al mundo, sino la forma de mirarse y concebirse en el mundo. Esto es, la realidad es absorbida por el deseo.

En la poesía neobarroca pasa algo como lo que le ocurrió a don Quijote, que supo observar el mundo desde una nueva perspectiva. Si el mundo de don Quijote es diferente al nuestro, lo es porque su manera de pensarlo es diferente, lo es porque el lenguaje con que piensa, aun en medio de las convenciones gramaticales, se mueve en ámbitos y deseos

⁴¹ Lezama Lima, 310.

⁴² Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000. p. 54.

diferentes. El mundo de don Quijote, insistamos en ello, nos es el mundo que nace de la razón y los conceptos: es el mundo que nace de los deseos.

Pensemos, por un momento, en la primera salida del Quijote; nos daremos cuenta de que nuestro personaje veía cosas imposibles de ver para los otros. Cuando él miraba gigantes, los otros miraban molinos; cuando él veía castillos, los otros miraban simples ventas; cuando él miraba a dos “fermosuras”, los otros no veían sino a un par de mujeres de mala calaña. El mundo de don Quijote, sin embargo, es verdadero en la medida en que se pautó y se construye a partir del deseo incesante de transformar al mundo.

Lo que quiero decir con lo anterior es que, en realidad, don Quijote miró el mundo desde sus emociones más íntimas, no desde la razón. Así, fue capaz de construir un mundo impensado. Don Quijote no estaba loco, sólo avanzaba por un pensamiento construido con un lenguaje que tenía muy poco que ver con la racionalidad que todos llevamos dentro.

Pues, bien, lo mismo ocurre con la poesía neobarroca y, por qué no decirlo, también con la “poesía del lenguaje”, pues, ambas, ayudándose de todos los medios, buscan su unidad en los deseos, o mejor dicho, en la ruptura racional que generan las sensaciones y deseos.

Así, en el interior de la poesía neobarroca se anida el mundo de los deseos concretizándose en palabras, en tanto que las palabras, en forma inversa, se evaporan en deseos. La poesía neobarroca, como la del “lenguaje”, desde esta perspectiva, crea una poética del “deseo”.

Ante todo, la poesía neobarroca, que funciona como aventura del pensamiento en medio de un campo con límites aún no trazados, se percibe como un agujero en expansión, cuyo primordial interés consiste, amén de ser una forma “plateresca” del deseo, en delatar la porosidad lingüística; la porosidad verbal y, por ende, la realidad de la realidad.

Charles F. Hockett en su *Curso de lingüística moderna* hablaba ya de la arbitrariedad del signo lingüístico como uno de los rasgos que caracterizan a las lenguas naturales. En este punto, justamente, se instala la esencia de la poesía neobarroca. Porque, en primer lugar, busca romper el orden establecido; y segundo, busca crear uno propio.

Si existen fuerzas racionales que unen a un significante junto a un significado, de modo arbitrario, la poética neobarroca quiere, apelando a esa misma arbitrariedad,

relacionar los significantes con los significados de un modo diferente, a fin de que, como afirmaba Foucault a propósito de la obra de Raymond Roussel, “cada cosa diga otra cosa”.⁴³ O como lo decía el propio Haroldo de Campos, la “poesía neobarroca busca decir con palabras lo que las palabras en su uso cotidiano no dicen”.

Si todo esto es así, entonces la poesía neobarroca es, gracias a sus procesos de evolución e involución en constante movimiento y ruptura, una forma de rotación, de expansión, de incisión y de abolición del logos. Pero, además de ser un medio para fracturar a ese logos gobernante, es el exceso convertido en placer y es el placer transformado en exceso.

Foucault afirmaba, pensando en Don Quijote, que éste “no era un hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticoloso que se detenía en todas las marcas de la similitud”. Pero este hombre, añadimos, no se detenía tanto a clasificar las similitudes, cuanto a desplazarlas.

Lo que la poesía neobarroca realiza es, justamente, lo mismo que don Quijote: quiere mirar la realidad desde su propia realidad; por tanto, por medio de una parodia, ingente y maravillosa, en la que se refleja toda la esencia humana, busca invertir los órdenes del mundo que pisa. Aunque don Quijote quiere retomar verdades antiguas, no puede negarse que aspira a reclamar, ante el mundo, las verdades que brotan de su deseo, esfera íntima de la existencia.

Don Quijote sabía, por encima de todo, que si quería ser semejante a los signos de los libros, “tenía que probarlos, porque los signos (*legibles*) no se asemejaban ya a los seres (*visibles*)”.⁴⁴ La poesía neobarroca, así, retrata mediante su lenguaje delirante lo que en apariencia es intangible.

Dicho en palabras de Alí Chumacero esta poesía construye “la forma del vacío”. ¿Vacío? Más bien tendría que hablarse de otro mundo; uno en el que lo momentáneo permanece fijo un instante, y lo que parecía fijo se diluye en un momento. En otros términos, la poesía neobarroca, como quería Heidegger en sus laberintos lingüísticos, abre un claro de luz; abre un claro de sol en medio de esa sombra a la que llamamos “realidad”.

⁴³ Michel Foucault, *Raymond Roussel*. México: Siglo XXI, 1999. p. 33.

⁴⁴ Foucault, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2005. p. 53.

De esta manera, la poesía neobarroca, que busca menos en el plano semántico de la lengua que en el plano fónico, y que más que un estado quiere concebirse como un proceso, se transforma en una extraña episteme; una extraña episteme, cuyo origen data ya de mucho tiempo, y en la cual, además, podrían introducirse los grandes pensamientos radicales y críticos, tanto filosóficos como poéticos. Pues, en todos ellos existe casi siempre, como en la poesía neobarroca, una voluntad de quiebre, de ruptura, que intenta, sobre todo, iluminar al mundo.

Si pensamos un momento en la obra de Foucault, podríamos plantear que su pensamiento es un ejemplo exacto de lo que aquí viene diciéndose. No pienso sostener, naturalmente, que la obra del pensador francés sea barroca o neobarroca, sólo quiero decir que sigue procesos de creación neobarrocos. Diré por qué.

El autor de *El nacimiento de la clínica*, quizá sin pensar tanto en la parodia, o pensando quizá en un determinado nivel de la parodia, intenta siempre atravesar, en un mismo discurso, varios discursos. Esta es una característica primordial para el neobarroco.

La obra de Foucault desea, en un mismo punto, ser algo más que una obra determinada: quiere ser ante todo, aun cuando él mismo postula la muerte del hombre, crítica y análisis en diferentes niveles: ya en el psicológico, ya en el político, ya en el filosófico, ya en el sociológico, incluso, en el arqueológico. ¿No es esta misma razón, si así puede llamársela, la que mueve a la poesía neobarroca? La poesía quiere ser algo más que materia verbal, y sin duda lo es, pues en ocasiones roza lo misterioso.

En el caso de Foucault la obra se despliega en un abanico, que busca perderse más en la incertidumbre, en la indeterminación, que confiar a ciegas en el principio de identidad. En el fondo, y esto puede percibirse a lo largo de su obra, este autor descrea de la razón, intenta trascenderla.

¿Acaso no es éste un mecanismo más de producción neobarroca? ¡Acaso no es el entrecruzamiento de discursos otro mecanismo de producción poética neobarroca! Haroldo de Campos sostenía que en el “neobarroco no podemos pensarnos como una identidad cerrada y concluida, y, sí, como diferencia, contra el telón de fondo de lo universal”.

Aunque los análisis de Foucault son precisos y específicos, el autor no postula la identidad como piedra angular de su pensamiento; quiere, por el contrario, como lo hace la

poesía neobarroca, inundarnos en al abismo de nosotros mismos. Es decir, los discursos de Foucault, que son al mismo tiempo una suma visionaria y una imposibilidad vuelta existencia, pretenden liberar al hombre del orden logocéntrico.

Esto mismo, entonces, ocurre con la poética neobarroca. En palabras de Severo Sarduy, y esto se aplica naturalmente a la poesía, pasamos así del esquema circular al esquema elíptico; de Galileo a Kepler, que si bien no transformó en su totalidad la noción de universo, sí desplazó radicalmente la noción de un centro fijo.

Esto es, el neobarroco se volvió una búsqueda consciente en un andar a tientas, en un andar errante. Pues, el neobarroco ahonda en la periferia para llegar al centro... quiero decir, para llegar a uno de los muchos centros posibles.

En otras palabras, con el neobarroco se descubren dos esferas, en cierto modo, inconciliables: la realidad y el deseo; ambas son movibles, nunca dejan de girar. A la par, están el movimiento y la fijeza. Movimiento de fijeza extraviada. Algo similar a lo que dice, otra vez, Irlema Chiampi: “la elipsis kepleriana tiene su análogo en la elipsis de la retórica barroca (el significante que describe una órbita alrededor de otro ausente o excluido)”⁴⁵ que es el significado. En este sentido, la poesía neobarroca se interesa por los sonidos, no por los significados. Porque de los sonidos brotará un nuevo sentido.

Dicho en otros términos, en la poesía neobarroca se da cita una ausencia en medio de la presencia, o viceversa, que aspira, digamos, por medio de un tiempo sin tiempo, a alcanzar el origen, la unión con lo uno, que al mismo tiempo es caos y muerte; pero también vida. Las cosas, entonces, están marcadas por el sello de Heráclito: son y no son. La poesía se construye, pero nunca está concluida.

En realidad, lo que ocurre, con esta forma de pensar neobarroca, es que existe una lucha de potencias. Por un lado, aparece el significado, que se proyecta en la realidad y la vuelve aplastante, a tal punto que “el deseo” queda atrapado en su propia intuición; y por el otro, el deseo, que sólo busca liberarse y transitar por caminos desandados y desconocidos.

Esto es, el neobarroco simplemente busca, aunque muchos le tilden que de forma pretenciosa, invertir el orden existencial; quiere, en último término, que el deseo brote y se

⁴⁵ Chiampi, 54.

erija en fuente de vida. En todo caso, lo neobarroco lleva en sí la semilla del delirio, dentro de la cual se intenta (y en más de una ocasión se ha logrado) perder la omnipotencia del significado; o, por lo menos, crearlo desde nuevas vertientes.

Ahora bien, para llevar a efecto tal propósito, la poesía neobarroca apela a una serie infinita de caminos; en esa serie existe, pese al desfiguro retórico que se practica, un afán (un ansia) de unidad, de totalidad, de integración. Pero buscan la unidad no para mantenerla fija, sino para disgregarla nuevamente. Dicho en otros términos, la unidad se logra creando siempre un universo caótico que desfigura, por decirlo así, su propio rostro.

Borges apuntaba en el prólogo a un breve, aunque maduro libro, *Historia universal de la infamia*, que el arte “barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura”. El reino del neobarroco, habría que agregar, se encuentra justamente en el orden totalitario del deseo: ansia encontrar el origen, una especie de origen, es decir, de creación.

Esto sirve, entonces, para traer a colación que en el neobarroco la verdad, en caso de que se la encuentre, no se ubica en el centro; más bien, ocupa lugares distintos dentro del escenario verbal. La verdad, así, se concibe más como una práctica de sonidos, como una imantación auditiva, que como concepto puro.

Tal vez por eso Severo Sarduy habla “del desperdicio neobarroco”. Neobarroco: lugar de desperdicio, lugar de junturas; lugar donde la esencia conceptual se pierde y se confunde en medio de ese desbordamiento fónico.

El neobarroco, en poesía, hace que las palabras, desperdigando sus sentidos puramente conceptuales, encuentren en la esencia del sonido otra esencia, la del deseo, con el cual puede arquitecturarse la realidad misma desde un espacio inimaginable.

Después de todo, en el neobarroco, la palabra-concepto no sirve, sino la palabra-música, la palabra-delirio. El neobarroco, pues, es una búsqueda, un ansia, una exaltación, por concretizar el deseo, pese a la rigurosidad del duro marfil conceptual.

La aspiración a la totalidad es una marca indeleble del deseo, cercado por su imposibilidad. En la poesía neobarroca las palabras van circundando al concepto hasta el momento mismo de su ahogo. La sumatoria de palabras tiene por objeto crear un mundo universal y novedoso: es decir, busca acercarse a una especie de origen.

Pero esas palabras, que son “la metáfora en el mármol”, como diría Sarduy, también son una escapatoria hacia el vacío. El mundo que construye la poesía neobarroca, más que manejarse en los planos instaurados por Aristóteles en su *Poética*: mimesis/enseñanza, pretende moverse en los terrenos de la *inventio* cuyos orbes imaginarios posibilitan el mundo placentero del deseo en la frustración precisa del desengaño.

Mucho se ha dicho que el neobarroco juega en los linderos del caos. Si bien pienso que esta afirmación no es del todo injustificada, ya que en ese magma de palabras y sonidos se busca, sobre todo, el encuentro con lo inusitado, creo, sin embargo, que esta práctica, caótica o no, construye definitivamente nuevas reglas o nuevas dimensiones para el entendimiento del entendimiento humano.

Desprenderse del logos significa soltarse del único asidero (racional) que detenta el control del mundo. Pero significa, y ha significado también, una aventura. En el neobarroco poético se inventan otros mundos; mundos, acaso, marcados por los gestos de los dioses. Por lo mismo, las palabras se conciben como una naturaleza; no tanto como una forma de civilización. De ahí que la poesía neobarroca sea difícil de entender, porque intenta moverse en márgenes desconocidos.

Para concluir este apartado, diré entonces que el neobarroco poético aspira a la otredad, sumando los elementos que más puede, a fin de conseguir entrar al misterio, que significa el reino de nuestros deseos. Es decir, y una vez más queremos reiterarlo, la poesía neobarroca busca expresar el mundo de lo interno, y no el mundo de lo externo.

De alguna manera, entonces, puede hablarse de que la poesía neobarroca crea o abre nuevos espacios. Los espacios de los deseos íntimos del sujeto lírico que habla. Veremos, por ejemplo en el capítulo siguiente, que la poesía de Coral Bracho es la expresión de un nuevo espacio, porque quien enuncia la poesía es un sujeto vuelto hacia sí mismo; le importa menos el mundo que sus emociones y sensaciones.

Porque esas emociones y sensaciones, como dice la propia autora, son lo que vuelve real al mundo. El mundo no es porque es, sino porque los deseos lo construyen. Así, los deseos no son tanto un producto, como un productor de realidades. El mundo, pues, en la poesía neobarroca se construye desde la esfera de lo íntimo. Por eso también la poesía es

erótica, porque todo, lenguaje y mensajes, propenden hacia lo otro ausente. Es la búsqueda de lo otro.

2.3. Poética neobarroca

“La poesía, dice Jean Cohen, es una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y de encantamiento”. En otras palabras, la poesía contiene algo más que significados determinados. Muchos críticos han afirmado que la poesía, dada su naturaleza, acerca a las palabras más a un espacio mítico, que a un espacio comunicativo funcional. Bajo esta lógica funciona la poesía neobarroca.

La poesía se entiende, entonces, como una sobrecarga de sentido. Octavio Paz la definía, al inicio de su canónico libro *El arco y la lira*, como “conocimiento, salvación, poder, abandono, operación capaz de cambiar al mundo, ejercicio espiritual, método de liberación interior”.⁴⁶ Es decir, la poesía es, ante todo, la revelación del mundo.

Por lo tanto, el lenguaje de la poesía neobarroca debe concebirse siempre como “algo más”. Pero, sobre todo, como algo capaz de redimensionar la realidad del mundo. En el fondo, el lenguaje poético neobarroco es una suerte de sobre exceso significativo, en cuyo interior todo (la existencia misma) se renueva. A decir verdad, cuando la poesía neobarroca se manifiesta, el mundo nace de nuevo.

De este modo, el lenguaje poético neobarroco, cualesquiera que sean sus formas, es un encuentro con algo misterioso y desconocido. El mundo nace, si dos términos o dos palabras se encuentran. Así, emerge una realidad con nuevos límites. Después de todo, como aseguraba Wittgenstein, “los límites de la realidad los impone, los marca, los delimita, el propio lenguaje”. En cierta forma, la sobrecarga semántica generada por la poesía neobarroca crea otra especie de realidad; o, cuando menos, una realidad más profunda, más compleja. De dónde nace la potencia de la poesía neobarroca, podría preguntarse. La respuesta es más o menos simple: las palabras, dentro del lenguaje poético

⁴⁶ Paz, *El arco y la lira*. México: FCE, 1996, p. 53.

neobarroco, adquieren y toman nuevas direcciones significativas.

La poesía neobarroca, lejos de utilizar al lenguaje para comunicar un mensaje preciso y exacto, quiere encontrar la Palabra Verdadera, por eso sobrepuebla sus senderos de significados. Si en la realidad, como sostiene José Luis Gómez–Martínez, utilizamos al lenguaje como una moneda de cambio con un valor fijo y determinado, en la poesía, máxime tratándose de la neobarroca, el valor de significado y “sentido” es infinito e incalculable; no existe un solo valor, sino muchos.

Es decir, la poesía neobarroca es palabra en acto; es potencia generadora, búsqueda de lo sagrado y lo infinito. El espacio que crea pertenece a otra naturaleza, no a la del mundo material. En una palabra, como decía Fina García Marruz, a propósito de Lezama Lima, la poesía neobarroca es el deseo de “un nuevo emparejamiento de la sangre con el espíritu”.

En poesía neobarroca el lenguaje cambia: no existe tanto como comunicación cuanto como voluptuosidad. Aun cuando la poesía se compone de realidad, no es menos cierto que está más allá de ésta. El discurso poético neobarroco, infinita sucesión de nuevas relaciones y significados, en su búsqueda por encontrar el mundo verdadero, que es el de las sensaciones, tiene por tarea penetrar el mundo de los sentidos.

Como sostenía el filósofo alemán Heidegger, la poesía neobarroca, dadas sus cualidades, atraviesa, penetra y, por qué no decir que proyecta, la casa del Ser. Esto es, trasciende a la realidad. En sí misma, la poesía neobarroca es deseo y ansia infinitos de conocimiento, del conocimiento de lo otro.

Este deseo de conocimiento, sin embargo, no sigue los pasos de nuestra lógica racional. Al contrario, sigue la lógica errante de las emociones. Aun cuando la poesía es lenguaje, no sigue las mismas reglas del lenguaje.

Dentro de la realidad, el lenguaje adquiere, casi siempre, un valor servicial y comunicativo; dentro de la poesía, por el contrario, y como decía Roman Jakobson, adquiere un valor estético. Dicho en términos coloquiales, las palabras del discurso poético neobarroco construyen redes nuevas de significación.

Digámoslo así, el lenguaje poético neobarroco, pese a ser lenguaje, es algo más que lenguaje; si bien es cierto que se mueve, siempre, en los ejes del paradigma y el sintagma,

tanto el paradigma como el sintagma cambian, se transfiguran; no son los mismos. Y no lo son porque, dentro de la poesía neobarroca, ambos ejes se mueven dentro de una lógica diferente.

Pero, una vez más, podrá preguntarse, ¿cuál es esa lógica? El lenguaje poético neobarroco vale no por lo que dice, cuanto por lo que posibilita; mejor aún, por lo que sugiere. En poesía, y sobre todo en poesía neobarroca, nada está dicho totalmente; más bien, el lenguaje se vuelve un manantial del que emanan infinidad de sentidos. Las palabras, así, adquieren un valor ubicuo; se instauran en un espacio y tiempo infinitos.

Por lo mismo, el lenguaje poético refulge en el instante mismo de lo sagrado; ahí donde toda intuición cobra realidad y donde el mundo soñado y presentido adquiere forma. El verbo neobarroco, pues, crea al mundo, mientras que el mundo todo, dentro de la poesía, se vuelve el verbo mismo.

Ahora bien, si la poesía neobarroca es lenguaje potenciado, no lo es por sí mismo sino por el ritmo. El ritmo, la música, son punto esencial y forman parte del manantial de nuevos sentidos y significados. Bien mirado, el ritmo es el alma del lenguaje; es la parte invisible y la parte olvidada, dentro de la cotidianidad, de toda enunciación. No obstante, es la sustancia y la verdadera savia de las palabras.

Por lo mismo, en el lenguaje poético neobarroco, y en general en toda poesía, esto es algo vital, el ritmo adquiere un valor inusitado; en principio, permite que las palabras resignifiquen. Gracias al ritmo, el lenguaje dice cosas nuevas; todo adquiere un nuevo sentido. El mundo, como dijimos más arriba, se revela. El verbo, por así decirlo, incorpóreo, toma forma; empiezan, entonces, a aparecer imágenes y realidades insospechadas.

He ahí la diferencia entre la prosa y la poesía. La primera se mueve más en el espacio del significado; la segunda, en el espacio del significante. Si la poesía es algo más que lenguaje, justamente lo es por el ritmo. Por eso es que en poesía no puede quitarse o ponerse nada, porque cada palabra, dentro del entramado, cumple una función precisa.

El ritmo, que es la actitud y el estado de ánimo de la poesía, como decía Octavio Paz, forma parte del significado. Hay que decirlo, no hay significado poético sin ritmo. En

la poesía neobarroca el ritmo es la esencia vital de las palabras, por medio de él el significado cambia, se enriquece, deja de ser lo que era: es algo nuevo.

La prosa en cambio tiene propósitos diferentes; no le importa mucho el ritmo, aun cuando lo tiene, para crear sus mensajes. Más importante para la prosa es la precisión conceptual. Pensemos, por ejemplo, en uno de los muchos ensayos de don Alfonso Reyes; pensemos, acaso, en unos de sus ensayos más famosos: “La visión de Anáhuac”. Aun cuando este ensayo está plagado de momentos poéticos, no puede decirse que sea poesía, porque mantiene siempre las cualidades de la prosa; en el fondo, lo que le interesa mostrar o sostener al autor es un asunto de carácter conceptual, más que emocional.

El ritmo, fuerza emotiva, y cuya antigüedad trasciende todos los tiempos, es el ánimo de la palabra poética neobarroca. El ritmo en la poesía neobarroca permite que se comuniquen las emociones más profundas, justo porque el concepto no entra en ese juego. El ritmo de la poesía, entonces, como decía el poeta moderno por excelencia, Charles Baudelaire, es “la constante elevación del deseo”.

En poesía, por lo regular, el concepto es secundario; lo primario es la música. Vistas las dos caras del signo lingüístico, la poesía se decanta por el significante; el significado, que nunca desaparece, pasa más bien a un segundo plano. Por eso es que el lenguaje de la poesía neobarroca es voluptuoso. Lo que busca es un delirio, un éxtasis, un arrobo, más que información cognitiva.

De esta manera, el ritmo, tan caro a la poesía, y más a la neobarroca, busca hacernos partícipes de un festín de emociones internas. José Emilio Pacheco dijo una vez que la poesía “no cuenta (para eso está la narrativa): nos hace participar desde dentro en una experiencia ajena”.⁴⁷ Es verdad, gracias al ritmo, por medio del cual se genera la música, las palabras neobarrocas son otras; comienzan, como en un carnaval, a jugar con sus identidades. Al final, dejan de ser para seguir siendo, y siendo, son otras.

Por eso es que el lenguaje poético es un lenguaje elevando a otra potencia; por eso la poesía neobarroca es algo más que lenguaje, porque, mediante el ritmo, encuentra otra identidad, otros sentidos, otros significados. La poesía, por lo mismo, proporciona

⁴⁷ José Emilio Pacheco, “Alí Chumacero o Hay demasiada luz en la tinieblas” en *Alí Chumacero. Retrato crítico*. México: UNAM, 1995, p. 373.

sensaciones desconocidas en los lectores. Haroldo de Campos dijo alguna vez la poética neobarroca buscaba decir lo que las palabras en su uso racional no decían.

En realidad, el ritmo es la marca indeleble de esta poesía. Por medio de él se lleva a cabo una transformación cualitativa y cuantitativa del sentido. En cierto modo, el lenguaje poético sobrepasa los límites de la razón y la realidad. En una palabra, la poesía neobarroca es potencia rítmica que libera a los significados de la cárcel conceptual. Esto es, encuentra una forma y una sustancia en las que todo se vuelve manifestación.

“Cada ritmo —decía Octavio Paz— es una actitud, un sentido, y una imagen del mundo, distinta y particular. Cada ritmo implica una visión completa del mundo”.⁴⁸ De ahí que la palabra poética neobarroca traspase todo lo que toca, porque la palabra no existe en abstracto, sino como esencia misma del hombre. El ritmo poético, pues, es manifestación de lo sagrado. Así, pese a su condición efímera, el hombre puede ver lo invisible, nombrar lo innombrable y tocar lo intangible.

Líneas más arriba se mencionó que el ritmo crea poesía; mientras que la poesía, como un manantial inagotable de sentidos, crea al mismo tiempo infinidad de ritmos. El ritmo, a final de cuentas, permite que el lenguaje cambie, sea otro. O, como venimos sosteniendo, mediante el ritmo, el lenguaje poético se potencia.

Por un momento, gracias al ritmo, el lenguaje neobarroco olvida el concepto. Todo en él se vuelve música. Es decir, se vuelve otra forma de mirar el mundo, o como decía Annunziata Rossi, la poesía, “primera forma del espíritu, es la forma auroral del conocimiento, que antecede a la especulación racionante y filosófica, y cuyo principio está en la fantasía, que es más fuerte mientras más libre se encuentre de racionamiento”.⁴⁹

Para que la poesía llegue a ser tal, necesita ritmo. Los nuevos significados que aparecen en la poesía sólo pueden existir mediante el ritmo. El ritmo, para concluir, es aquello que mueve al mundo, a la naturaleza, al cosmos. Sin ritmo, podrían asegurar los mejores poetas románticos, no hay existencia; pues, el ritmo que sigue la poesía, es el ritmo cósmico.

⁴⁸ Paz, *El arco y la lira*, 61.

⁴⁹ Annunziata Rossi, pról. *Benedetto Croce. Poesía y no poesía*. México: UNAM, 1998, p. IV.

Hasta aquí hemos considerado al ritmo como una válvula que permite redimensionar, crear e iluminar al lenguaje. Sin embargo, existe algo tan importante como el ritmo. Para que la potenciación del lenguaje neobarroco sea real, es necesario jugar en el manantial de los significados. La “imagen” es la fuente que ayuda a transformar y resignificar a las palabras, pues el reino de posibilidades de manifestación por parte de la “imagen” es ilimitado.

De igual forma que el ritmo, la imagen surge aislada del concepto. Es más, como piensa Bachelard, “existe una oposición irreductible entre imagen y concepto: la imagen es producto de la imaginación pura, no de la percepción”, por lo mismo, también es creadora del lenguaje. La imagen, oscura forma de conocimiento, puesto que su reino no es accesible a la razón sino a nuestros sentidos, permite mostrar lo que está antes, incluso, de nuestra conciencia.

Las relaciones que se entablan en la imagen van más allá de todo entendimiento. La imagen, por así decirlo, no se comprende, se vive. En ella existe una serie de materiales que comportan, también, la creación del mundo. Puede decirse, incluso, que la imagen es todavía más antigua que la gramática.

La imagen, digamos, mueve a la gramática. Ésta se modifica de acuerdo a la imagen. En contraste, la gramática mueve al concepto. El concepto es resultado de las propiedades de la gramática, y la gramática no es más que costumbre. Por eso es que la imagen, extraña y compleja sensación de percibir el mundo, tiene el poder de crear gramáticas y, en consecuencia, mover universos.

Si el ritmo es la alteración del lenguaje en el plano fónico, la imagen es la alteración del lenguaje en el plano semántico. Digo alteración, no porque sea una anomalía lingüística (aunque tal vez sí la sea), sino porque esa alteración implica una forma diferente de concebir al mundo.

Digámoslo así, las gramáticas crean conceptos; las imágenes crean gramáticas; por lo mismo, las “imágenes” crean nuevas formas de pensamiento, o mejor todavía, crean formas nuevas de sentir y experimentar la realidad y la existencia. La poesía neobarroca, pues, gracias a sus “imágenes”, nos insta en un tiempo sin tiempo. En todo caso, nos insta en el tiempo de lo otro, en el tiempo no de lo que existe, sino de lo que se desea.

CAPÍTULO 3

3. Coral Bracho: poeta de rupturas

3.1. Algunos datos biblio-biográficos

Coral Bracho nació en el año de 1951 en la ciudad de México. Sus escauceos literarios comenzaron desde su juventud. En el año de 1977 publicó su primer libro, llamado *Peces de piel fugaz*, cuyo contenido demuestra no sólo la aparición de una poesía nueva, sino de un estilo literario bien definido. *Peces de piel fugaz* fue el punto de partida y el punto de llegada de una obra siempre madura.

Para el año de 1981 Coral Bracho ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes con su libro *El ser que va a morir*. Obra, cuya estructura poética, marca una ruptura radical con la tradición poética mexicana. Este libro, extraño y oscuro al mismo tiempo, también es la brillantez erótica del verbo.

En el año de 1988 apareció su libro *Bajo el destello líquido*; un libro que reúne poemas de los dos libros anteriores. Posteriormente, para el año de 1992, Coral Bracho escribió algunos poemas para acompañar las pinturas de Irma Palacios. El resultado de ese ejercicio innovador fue el libro *Tierra de entraña ardiente*.

Aparte de los libros anteriores Coral Bracho ha publicado *La voluntad del ámbar*, *Trazos de luz*, *Huellas de luz*, entre otros libros. Su obra ha sido traducida a varias lenguas (portugués, francés e inglés). Además, muchos de sus poemas han sido recogidos en diversas antologías, entre otras *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, *La palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, *Poetas de una generación 1950-1959*, etcétera.

También, sus poemas han aparecido en las publicaciones de mayor prestigio en México: *La Revista de la Universidad*, *La semana de Bellas Artes*, *Los Universitarios*, *Plural*, *Vuelta*, *Letras libres*, *Punto de partida*, *La Cultura en México*, etcétera. Asimismo, ha traducido a diversos autores, entre otros a Guilles Deleuze, quien, por lo demás, ha ejercido una influencia directa en nuestra autora.

Coral Bracho se tituló en Lengua y literaturas Hispánicas por la UNAM. Pero también realizó estudios en el extranjero. Ha colaborado y ha sido investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Recientemente, ganó el Premio de poesía Xavier Villaurrutia con su libro *Ese espacio, ese jardín*.

3.2. La música, principio de otro concepto

Coral Bracho, motivo de análisis en este apartado, es una poeta afincada en el tipo de poesía neobarroca, cuando no, la mayor representante de ella en México. Por sus páginas, no demasiadas por cierto, fluctúa la vitalidad del lenguaje en su camino por desprenderse del “concepto”. Un concepto que, a lo largo del pensamiento occidental, se ha planteado como la única posibilidad para pensar el mundo.

El trabajo poético de Coral Bracho, por el contrario, intenta vivir en la pura sensación de las palabras, no en el entendimiento de las mismas. Esto, naturalmente, no quiere decir que la autora escriba sin sentido. Al revés, deja vivir al lenguaje en el retorcimiento de sus propias estructuras sintácticas, de manera que las palabras por sí mismas crean nuevos lugares de experiencia.

Las sensaciones y emociones, entonces, son el campo de acción de Coral Bracho. Un poema de ella puede decir más, no en la explicación racional que pueda darse de él sino en la experiencia de intentar vivirlo; quiero decir, de intentar experimentar lo ilimitado.

De ahí, entonces, que pueda descubrirse en el trabajo poético de Coral Bracho una fuerza elemental que urde, hila o trama toda su estructura poética: la sonoridad acuosa, que es, en el fondo, el lugar donde las palabras se inventan al contacto consigo mismas, produciendo una sensación estática de fluidez, donde no tiene tanta cabida la razón como las emociones y sensaciones. Así, el ritmo de las palabras tiene la sublime tarea de decir lo que éstas, en su faceta de puro concepto racional y utilitario, no pueden alcanzar:

Agua de medusas,
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante —Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua —agua suntuosa

de involución, de languidez
en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad,
en peso —Mercurial; [...] ⁵⁰

Las palabras (o peces de piel fugaz) cambian, se pierden y vuelven a aparecer a los ojos como seres en constante metamorfosis. Sin embargo, esta metamorfosis, acentuada sobre todo en la poesía posterior a su primer libro, tiene un lugar de morada: lo reitero, es la música, invitada elemental que comparte un espacio con el silencio.

El silencio, así, se convierte en palabra antigua que busca su propia sustancia. Es decir, su propio significado. A mi juicio, esta es una característica esencial neobarroca inserta en la poesía de Coral Bracho: su palabra, musical, sensible, sensitiva, intenta transfigurar todo.

La palabra en Coral Bracho no canta, pero suena sin cesar. El sonido de los poemas recuerda el carácter proteico de la música; aquella música, la más profunda, que dice y no dice cosas; y nadie puede tener la seguridad de aprehenderla en su totalidad. Porque ¿acaso puede platicarse o dibujarse una sinfonía, una sonata? La verdadera música, como la poesía de Bracho, si lo es de veras sólo se reconoce por su belleza; y la belleza, como lo creía Thomas Mann, “no es otra cosa más que nostalgia”. ⁵¹

Así, la poesía de esta autora se emparenta con la música, ya que busca re-construir el recuerdo de un mundo de sensaciones furtivas, cuyo origen se pierde en el misterio creador de la naturaleza. Ese mundo, irreconocible aunque deseable, es oscuro para la poeta, por eso apenas atina a decir:

Y era como tener los dos un tramo de ese mismo
/silencio,
ese gesto pequeño de la noche como un espejo en el
dorso de las puertas, como un caer prematuro en el
/auge
abismal de los acordes.

⁵⁰ Coral Bracho, “Agua de Medusas”, *Gaceta FCE*, 139, 1982. p. 4.

⁵¹ Thomas Mann citado por Michele Campanella, “Para qué toca un pianista”, *Paréntesis*, 5, 2000, p. 61.

Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados.⁵²

Coral, entonces, sonoriza o, mejor todavía, musicaliza mediante complejas y herméticas estructuras sintácticas que no tienen principio ni fin, mundos invisibles, mundos nostálgicos; o como lo cree Adolfo Castañón: “Coral Bracho no explaya un proyecto conceptual en el pormenor del medio ambiente. Los suyos son paisajes interiores, circunspecciones íntimas del país que se halla piel adentro. Porosas superficies verbales que se antojan microscopías”.⁵³

Como todo buen poema, éstos sugieren más de lo que dicen: encuentran su lugar de revelación en la esplendidez de su centelleo verbal, o por mejor decir, en el deslumbramiento que proyecta el carácter musical de las palabras, pues esta poesía más allá de informar acontecimientos precisos, describe paisajes sonoros, donde la música insufla y da vida a lo inmóvil y vierte en cuerpo lo etéreo. A fin de cuentas, Coral Bracho no explica el misterio de la naturaleza, sólo intenta revelar la experiencia de un instante único, primigeneo, como en el poema “Huellas sobre la roca”:

Quedan las huellas
Sobre la roca:
Queda la danza líquida del principio
y su efusión embrionaria. Su embalse, 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.⁵⁴

En efecto, la poesía de nuestra autora, tiene que ver más con la música de los deseos interiores que con la conceptualización de un mundo externo. Las palabras en esta

⁵² Bracho, “Peces de piel fugaz”, *Plural*, 89, 1979, pp. 54-55.

⁵³ Adolfo Castañón, “Coral Bracho: los cauces del paisaje”, *Rev. UNAM*, 11, 1980, pp. 40-41.

⁵⁴ Bracho, *Trazo del tiempo*. Ottawa: SODEC/UNAM, 2001. p. 62.

obra no forman ideas, en un sentido estricto, sino cadencia de sonidos, encadenamiento de silencios, que vislumbran luces de un mundo interno cuyas sensaciones extraviadas vuelven a vivirse.

En realidad el lenguaje de esta poesía, bajo este marco emocional (quiero decir, musical), sufre nuevos experimentos lingüísticos, a tal grado que su sintaxis funciona bajo patrones racionalmente diferentes. Desde luego, este lenguaje sufre un trastocamiento radical, pues su musicalidad oscurece todo entendimiento pero ilumina el mundo de las sensaciones.

De hecho, podría afirmarse que, en este lenguaje, las palabras, musicalmente dispuestas, están comunicadas, insertadas o atravesadas, como cree José María Espinasa, por el silencio o “humus genitor”; este silencio que, desde luego, vuelve oscura la palabra, mas no por ello deja de abrir caminos al sentido; pues esta poesía, siguiendo “un camino de conocimiento sustancial, [contacta] con el centro energético de donde dimana toda creación”.⁵⁵

La riqueza de esta poesía brota “de sus destellos,/ de los juegos tranquilos que deslizan al borde,/ a la orilla lenta de los ocasos. De sus labios de hielo”.⁵⁶ Más que una poesía en movimiento ésta es una descripción sonora (musical) que busca su centro en los contornos del lenguaje: en las frases siempre incisivas que rompen y fracturan el orden del mundo: “agua de bordes lúbricos”; ahí donde toda esencia se transforma en placer, en palpitación, en vida.

Acaso la poesía de Coral suene —valga la paradoja— para escuchar el silencio, para observar lo invisible: las emociones intactas de los deseos. Construye, por otra parte, arquitecturas, planos de entrecruce semántico, que se desbordan hacia una polifonía omniabarcante; una polifonía que —como lo sugerimos hace un momento— se descubre o refleja en el transcurrir permanente del agua.

Con la autora de *El ser que va a morir* se descubre que las palabras, más en su carácter musical que conceptual, crean significados diversos por la armonía que las teje. De

⁵⁵ Saúl Yurkievich, *Suma crítica*. México: FCE, 1997. p. 235.

⁵⁶ Bracho, *Peces de piel fugaz*. México: CONACULTA, 2002. p. 9.

este modo, las palabras surgen a la luz por sus propios sonidos esenciales; dejan de prestarse al juego conceptual de los hombres que las mueven a su antojo. La poesía de Coral Bracho, en este punto, se acomoda bajo otra simetría: la simetría de la perfección poética pensada por Coleridge, en la que el acomodo de las palabras posibilita encontrar la imagen más plena, más dinámica, más inusitada. Leamos los siguientes versos:

*“Me senté a recordar
hacia el final del parque
y me vino el recuerdo
como una fiebre de hambre,
pero un recuerdo de éstos, tranquilos,
sin personajes;
un recuerdo de esos que no se miden,
que no se cuentan
y que no saben,
de éstos, oscuros de tanta luz,
vacíos de ser tan grandes”.*⁵⁷

Sin embargo, la imagen total en la poesía de Coral Bracho, y esta es una de sus mayores peculiaridades, tiene que ver menos con un estado del mundo que con un proceso del mismo: las imágenes en esta autora —por mucho que se las quiera fijar— nunca aparecen concluidas, sino que siempre están construyéndose. Esta característica, sin duda, es un efecto de la naturaleza neobarroca. En realidad ahí nada aparece concluido sino que está en una constante expansión, ya sintáctica, ya fonológica, ya semántica.

En cada nueva lectura, como en una audición caleidoscópica, los sonidos tienden a crear nuevos sentidos, pues las fronteras de significado entre las palabras se deslizan, nunca son las mismas; así, significante y significado se desplazan, signo lingüístico y mundo se trastocan; en ambos casos se parte de una arbitrariedad, pero, esta vez, de una arbitrariedad que apela por sobre todas las cosas a la experiencia de lo sensible, no a la experiencia del raciocinio.

Es más, en este punto, podría decirse que esta poesía se vuelve la revelación del misterio; y ocurre, más o menos, lo que san Agustín afirmaba en sus confesiones: “si me

⁵⁷ Bracho, 11. Las comillas y las cursivas son de la autora.

preguntan qué es el tiempo no lo sé, pero si no me lo preguntan lo sé”. De este modo, la poesía de Coral Bracho se abre, mediante su sonoridad, a los sentidos, y se cierra a la razón tal como quieren entenderla los filósofos o muchos críticos literarios. De hecho, el juego musical de las palabras que construye esta obra se presenta más como una respuesta al Ser, que como una pregunta.

3.2.1. Hacia una nueva subjetividad

A poco que se observe con atención, esta poética no responde a un referente real. Al final, las palabras se descubren y presentan ellas mismas, “ya que no existe nada dado en relación con lo cual puedan medirse”:⁵⁸ El mundo que construye esta obra, por consiguiente, sobrepasa los límites del mundo considerado real; describe, por otra parte, los procesos imperceptibles de todo cambio.

Es decir, como sostiene Espinasa: “esta poesía exige un lugar preciso en su permanente cambio [...] su sintaxis crea ritmos sorprendidos, inesperados y generadores de una palabra que vale por sí misma”.⁵⁹ Quizá, gracias a esta poesía se experimenta, al fin, la eternidad del instante o la mutabilidad de la permanencia, esa cosa que sólo el espíritu hecho palabra puede revelar.

En Coral Bracho la metáfora se ahorca, el lenguaje trabaja en los linderos, en los bordes de lo que para una lógica formal sería lo impreciso, lo inacabado; este lenguaje representa el desmembramiento de toda fibra, agarrada a un origen, a un centro; más bien, y habría que precisarlo, éste tiende a romperse, a quebrarse en una estructura caótica donde existen paréntesis que se abren para nunca cerrarse; puntos y comas que dejan un final a medias o un final abrupto que llega sin esperarse. El centro de este movimiento verbal — como alguna vez dijo Borges— “se encuentra en todas partes y su circunferencia en ninguna”. El efecto, naturalmente, es el de una poesía en movimiento pero dentro de un ámbito inmóvil. Nada ocurre en el mundo externo, sino en las sensaciones del sujeto poético que se multiplican sin cesar.

⁵⁸ Hans-George Gadamer. *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999. p. 115.

⁵⁹ Espinasa, XIII. (Ver nota 9).

Dicho en otras palabras, esta poética implica, lejos de poder cerrar el círculo interpretativo, la posibilidad de abrir muchos más. Es decir, el lenguaje, mediante una escritura inasible, transforma al concepto en “arena de sonidos”, en un andar errante, en un vértigo de sensaciones cuya pluralidad anega todo. De esta manera, sonido y silencio, o sea, música, construyen un palacio de formas particularmente neobarrocas en cuyo interior existe un deseo de aventura, un deseo de pasar de un “nivel de referencia a otro”, como señala Roberto Echavarren.⁶⁰

Hay un momento
agudo
que se entierra como delgada pluma
en las esferas
las esferas se rompen
giran un poco
y tenso el olor del viento las separa
reflejando un estanque
un mono
los ojos hundidos en el fondo
la mirada suavemente dispersa sobre el agua.⁶¹

La propuesta poética de Coral, entonces, consiste en recuperar, mediante ciertos quiebres del lenguaje, los espacios perdidos del lenguaje mismo; pretende vincularse al mismo tiempo a la corriente sonora en la que, confundido el yo poético con procesos naturales del mundo, se diluyen y re-crean los sentidos: aparecen nuevos significados.

Sea como fuere, esta poesía busca abrir nuevas vertientes a la experiencia poética; ensaya, de igual manera, el riesgo de acomodar y dar vida a las palabras sin que éstas impliquen el triste ejercicio de la comunicación. Por el contrario, las palabras quieren ser reflejo, espejeo, destello, irradiación, posibilidad inabarcable de significados, donde los sentidos semánticos y los sentidos humanos (sentimientos) se reconozcan en un mismo espacio y tiempo, no importa que no sean los de la racionalidad de este mundo. En el fondo,

⁶⁰ Roberto Echavarren, *et al. Medusario*. México: FCE, 1996. p. 14.

⁶¹ Bracho, “Esferas”, *Punto de partida*, 1972, p. 29.

esta poesía busca dar forma a la realidad de las sensaciones.

3.3. Hacia una nueva gramática

Ahora bien, la poesía de Coral no sólo habla para decir el silencio, para nombrar lo innombrable, para dar forma a las sensaciones; también habla desde un lugar sin centro y, por lo tanto, movable, justamente, para que las palabras pierdan la conciencia de ese “yo” poético pleno. Ese yo poético que, bajo estructuras como las que construye nuestra poeta, no tiene más remedio que disolverse en diversos planos e incluso en diversas voces:

[Aquí] el “yo” organizador de la escritura —dice Ana Chouciño— se pierde como una reacción burlona en contra de una poesía personalista. En otras palabras, el “yo” como construcción realista, que lleva a la falacia de poner a un sujeto en control de todo el significado, desaparece”.⁶²

En este caso la poesía no está enunciada (escrita) desde un mismo punto. Sus vertientes abren muchas vías de acceso para abordar la experiencia del poema. Así, la voz poética y el lector, cuando suenan las palabras, se confunden, se compenentran. A decir verdad, los poemas se vuelven un espacio de encuentro, cuando menos entre dos sujetos que, a bien mirar, pueden desplegarse en muchos otros.

Nunca se sabe bien a bien, por ejemplo, quién habla en los poemas, tampoco de quién se habla o para quién se habla, lo cierto es que se pre-siente un campo de imantación erótico en el que todo se incendia gracias al sonido del lenguaje, y donde se hacen presentes, de algún modo, conciencias siempre descentradas que, por medio de los deseos, quiero decir del placer, buscan una especie de origen o espacio de convergencia.

Aquí, por supuesto, la poesía de Bracho tiene que ver con la teoría del “rizoma” de Deleuze y Guattari. Si bien ellos hablan de un libro donde todo se ramifica, parece que Coral Bracho —traductora al español de ese texto— prefiere trasladar esa idea a sus poemas. Un poema, por tanto, construido y visto como rizoma, gracias a diversas

⁶² Ana Chouciño, “Poesía del lenguaje en México”, *Hispanic Review*, 1998, p. 250.

cualidades (“como son la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad y la ruptura asignificante”),⁶³ se expande; sus caminos son inabarcables; todo origen se multiplica y da pie a una urdimbre de significados. Un punto cualquiera incide sobre otros puntos. Vuelvo a lo escrito anteriormente: aquí, el centro desaparece.

De este modo, la lectura del poema implica adentrarse en un laberinto de espejos. De manera que las realidades de ese mundo poético, siempre en construcción, crecen, se amplían, se desbordan y dan como resultado un cuadro abigarrado en cuyo centro se erigen más los colores, la luminosidad, la tersura, que los temas.

De hecho el tema de esta poesía, que en algunos libros como en *El ser que va a morir*, dado los ritmos eróticos que irradia (por los paisajes internos que describe), importa menos que las estructuras lingüísticas con las que se conforman los poemas. Es decir, importa más el orden del material fonológico y sintáctico (y esta es una característica más del neobarroco) que los temas; pues en la sustancia del habla se insertan implícitamente senderos nuevos de significación. En sentido estricto, en esta poesía no sólo las palabras significan, también cada sonido.

En Coral, ante todo, las estructuras lingüísticas (siempre divergentes) llevan al lector a las emociones, no a los significados. Cuando la voz poética, por ejemplo, describe paisajes eróticos, jamás habla del erotismo, más bien lo construye. Tal como lo creían el propio Deleuze y Guattari en otro de sus libros: “[El poema] es sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura”.⁶⁴

De ahí también que, bajo ese esquema de producción rizomático, el lenguaje de la autora de *Tierra de entraña ardiente* se multiplique hacia lugares, en principio, no poéticos. Por eso es que muchos de sus poemas se encuentran entrecruzados por términos y lugares que, podría afirmarse, son atípicos en la poesía. Sin embargo, lo que en realidad ocurre en esta obra es que, dada la saturación de imágenes y dados los nuevos límites en la experimentación lingüística, los pliegues de semejanza semántica dan paso a nuevos

⁶³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rizoma”, *Rev. UNAM*, 2, 1977, páginas intermedias.

⁶⁴ Deleuze y Guattari, *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978. p.15.

sentidos.

En Coral Bracho la palabra ahonda su propia sustancia significativa (o representación sonora) para que su significado (o representación mental) se disloque, de suerte que la correspondencia entre ambos planos, principio de identidad en todo juego racional, se desfase y adquiera otra organización, otra lógica y otra racionalidad. En todo caso, la propuesta de esta poesía busca, como pensaba María Zambrano, construir una verdadera razón poética.

3.3.1. La disolución del “yo”

Si se observa con detenimiento esta obra, se llegará a la conclusión de que nuestra autora no re-construye el mundo poéticamente, sino que poetiza sus propias emociones; emociones, por cierto, confusas, caóticas, oscuras, como son las que suele llevar cada sujeto. Aquí, desde luego, es evidente la aparición de un sujeto enunciador distinto, que manifiesta el constante fluir de las emociones y, particularmente, de los deseos de placer.

Así, el recuerdo, la nostalgia, se vuelve experiencia presente y viva. “El hecho es que [el deseo] ya no actúa de esa manera [...] se levanta en vez de hundirse; se desplaza en el tiempo, se desterritorializa y hace que proliferen nuevas conexiones, es decir, [se] pasa de unas intensidades a otras”.⁶⁵ Esto quiere decir que esta poesía ya no se lee sino que se experimenta y, en todo caso, se inventa. El sujeto lírico enuncia su palabra, pero no puede aprehenderse a cabalidad lo que enuncia.

La poesía de Coral Bracho es rica semánticamente, aunque no siempre o casi nunca funciona a partir de la unión de semas, sino de la propia difuminación de éstos; por tal motivo, la escritura, a todas luces musical, es rica porque rompe la estructura convencional del “yo”. Así, la poesía de Bracho “no tiene que ver con significar sino con acordelar, con cartografiar, aun territorios futuros. [...]”.⁶⁶ Además, la poesía es rica porque las palabras encuentran su punto de conexión en lugares impredecibles.

⁶⁵ Deleuze y Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, 13.

⁶⁶ Deleuze y Guattari, “Rizoma”, pp. intermedias.

De tu boca, de tus ojos ahondados bebo, de tu vientre, en tus flancos;
entre mis manos arden, se humedecen
(la avidez se emulsifica a estos bordes,
cobra textura al tenso palpitar de esta piel, cierra su esfínter suave,
/quemante
hasta el cúmulo anular,
el dolor).⁶⁷

El lenguaje de esta poesía, entonces, se dimensiona en una pluralidad de registros, cuya mayor característica radica no tanto en cerrarse sobre sí misma, cuanto en subsumir la realidad, a tal punto de borrarla y desaparecerla. En la poesía de Coral nunca sabemos dónde está el mundo.

A decir verdad, en esta poesía, la realidad se pierde y, más bien, aparece la subjetividad como el eje rector de la creación poética. Hay que decirlo, la realidad en esta poesía, no es más que un elemento secundario; el elemento primario es el lenguaje que busca construir el reino mineral del placer. Digamos que esta es una poesía que busca ante todo el universo interior del placer. Por eso también es una poesía erótica.

Así, cuando uno lee estos versos se enfrenta al dilema de lo múltiple. Por supuesto, no es casual; pues, siguiendo todo el proceso de la tradición poética mexicana, se descubre que esta poesía reacciona “tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido [y] rechaza la noción de que hay una ‘vía media’ de la comunicación poética”.⁶⁸

Los caminos de creación de esta autora, entonces, para decirlo metafóricamente, son de agua; los significados surgen y se redimensionan; se desdican; dije mal, nunca dejan de sugerir. La gramática de Coral Bracho es acuosa. Ante ello, toda interpretación, más allá de ser exacta, es el juego que plantean, piden y exigen los poemas.

Éstos, como el aire que da vida, nunca pueden aprehenderse en su totalidad, sólo respirarse; o mejor todavía, oírse en su total belleza como la música de las agustinianas, puesto que los poemas reflejan la expresión serena de un alma fragmentada: el alma

⁶⁷ Bracho, *El ser que va a morir*. México: Joaquín Mortiz, 1982. p. 20.

⁶⁸ Echavarren, *et al. Medusario*, 13.

verdadera y, por lo mismo, viva del lenguaje en total libertad, que ya no construye sujetos sino que los libera de sus propias máscaras, incluso de sus costumbres lingüísticas.

Con esta autora el lenguaje se reinventa y construye nuevas vías de tránsito para expresar (que no comunicar) sus propios paisajes; paisajes casi siempre inextricables, que son los de un sujeto en constante movimiento, en constante contradicción, que se busca (aunque no estaría mal decir, que se pierde) a sí mismo, ora por medio de la escritura, ora por medio de la lectura, para acceder a un mundo que, aunque domeñado por una vieja guardia de fuerzas racionales, revela secretos inigualables, aunque fugaces. En efecto, tal como lo cree David Huerta:

La poesía de Coral Bracho no tiene antecedentes en la tradición literaria de la lengua española, acaso de ninguna otra. Por eso mismo carece de un equivalente crítico: no se han inventado o formulado los cánones para su valoración; de ahí el fracaso, aceptado con gozosa resignación, de las palabras de este prólogo, que solamente quieren celebrar y señalar el genio *daimónico* de esta obra única.⁶⁹

Es cierto, la poesía de Coral, que aparenta un mar de tinieblas, no tiene antecedentes; sin embargo, y en ello podría radicar una de las mayores cimas estéticas de esta autora, nunca deja de espejear y mostrar luminosidades que alumbran demasiado el oscuro camino que nos lleva del mundo material al mundo sensible.

3.3.2. La poesía como crítica del lenguaje

Ahora bien, si es verdad que Coral Bracho, apoyándose en una serie de ideas filosóficas, piénsese en Nietzsche, en Deleuze, en Foucault incluso en Derrida, destruye el concepto del “yo” como una entidad plena, conspicua y permanente, no es menos cierto que su obra (donde siempre está viva una actitud transgresora) es también una crítica radical del lenguaje; o más bien, es la materia por medio de la cual el lenguaje mismo se manifiesta.

Aunque es difícil ver la relación entre estos pensadores y los poemas de Coral Bracho, la imbricación salta a la luz no sólo porque la poeta introduce citas explícitas —al

⁶⁹David Huerta, (prólogo), *Trazo del tiempo*. Ottawa: SODEC/UNAM, 2001. p. 6.

menos de los dos primeros autores— en sus poemas, sino porque dichas citas marcan la pauta en el tono de su poesía.

Son muy significativas, por ejemplo, las palabras de Nietzsche en el poema “Tiempo reflejante” del libro *El Ser que va a morir*. Escribiré la cita porque, aun cuando es demasiado larga, la considero útil para entender la obra en general de Coral Bracho.

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 en el fin de desterrarlo y encerrarlo en una conciencia altiva y simétrica?

La naturaleza tiró la llave y, ¡ay de la funesta curiosidad que por una hendidura quisiera mirar lejos del cuarto de la conciencia! Presentiría 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.⁷⁰

Sin duda, mucha de la poesía de Coral, si no es que toda, surge de esta pregunta filosófica: “¿Qué sabe el hombre de sí mismo?” Esta pregunta, a mi manera de ver, constituye la fuente generadora todo el discurso poético de Coral Bracho.

En realidad, esta autora, por todas las vías y a todos los niveles de la lengua, quiere responder esa pregunta. Sin embargo, esa pregunta, no está encaminada, propiamente, hacia el mundo y sus verdades, sino hacia el “sujeto” y hacia sus propias sensaciones (es decir, su ámbito de placer). Por eso la poesía de Coral es una crítica al lenguaje, porque parte de las sensaciones; no de los conceptos.

Si, como afirma Wittgenstein los límites del mundo de cada sujeto son los límites de su lenguaje, nuestra poeta pretende (y no pocas veces lo logra) romper los diques del lenguaje —o la estructuración dada en los discursos— a fin de ampliar los márgenes de percepción. Esto es, la poesía de Bracho, poniendo en tensión las vinculaciones del lenguaje, pretende y busca arrojar el verdadero misterio del lenguaje; o sea, como creía Heidegger, intenta crear “la instauración del ser con la palabra”.

⁷⁰ Nietzsche citado por Coral Bracho en *El ser que va a morir*. México: Joaquín Mortiz, 1982. p. 40.

Recuérdese, por ejemplo, que en el poema “Percepción temporal” ocurre un universo de cosas sólo al mirar el avance de una mosca: “tiempo/ sin luz ni tacto,/ el fuego danza,/ entra, como salta la hiena,/ el fuego palpa una como se interna calca sus pisadas y cambia/ lo que toca. Tu mirada/ se ahoga./ Una mosca no corta, se adhesiona/ [...] una mosca camina en las paredes”.⁷¹ Estos versos, en una primera mirada, no dicen nada, después son deslumbrantes porque reflejan la experiencia misma de la muerte con sólo la pletórica imagen de una mosca revoloteando.

A decir verdad, con Coral Bracho el vocabulario poético se expande; su universo imaginario descubre nuevas formas de mirar y decir la realidad; como resultado, devela nuevas o más amplias sensaciones que ayudan a descubrir la esencia de los sujetos. Es decir, la revelación del ser. Así, la supuesta realidad se inserta como una pieza más dentro de todo el campo (cosmos) cromático—musical de este nuevo lenguaje: lenguaje abierto a sensaciones más intensas.

Ya lo decía la propia Coral Bracho en el prólogo de su traducción de *Rizoma*: el deseo permite encontrar lo ausente. El deseo no es algo inmaterial e irreal sino algo real y verdadero. Esto es, gracias al deseo todo puede existir. El deseo, dirán Deleuze y Guattari, es un creador de realidad y pertenece al orden de la producción.

Con lo anterior queremos decir que, gracias al pensamiento crítico de los filósofos antes mencionados, Coral penetra en otro espacio y en otro tiempo: los de una sensibilidad creadora capaz de transformar al mundo y, sobre todo, capaz de transformar al lenguaje. Ésta, sin duda, es una característica del pensamiento neobarroco: mostrar y dar vida a lo invisible e impalpable, que es el mundo de las emociones, por medio de un lenguaje en apariencia abstracto. Después de todo, como creía Heidegger, “sólo hay mundo donde hay habla, [donde hay poesía]”.⁷²

En otras palabras, estos poemas, siguiendo la brecha que abrió determinado pensamiento filosófico (el cual podría plantearse como un pensamiento de ruptura, sobre todo si pensamos en la obra de Nietzsche), antes que construir un sistema de comunicación

⁷¹ Bracho, “Percepción temporal”, *Rev. UNAM*, 10, 1976, pp. 39-40.

⁷² Martin Heidegger, *Arte y poesía*. México: FCE, 1958. p. 133.

racional, querría derribar los sistemas discursivos ya instaurados a fin de devolverle el verdadero brillo al lenguaje.

Así, pues, la obra de Bracho determina su rumbo: no busca tanto ensalzar la razón parmenídea de la identidad, como construir un mundo “alterno” en el que el mundo sea construido por medio de la sustancia vital de lo sensible.

En este punto es preciso retomar el pensamiento de Foucault. Foucault, y lo mismo pasa a lo largo de la obra de Coral Bracho, no pretendía cambiar el mundo como otros filósofos deseaban; sin embargo, sí pretendía que cada sujeto, alerta a sus contradicciones y cambios, experimentara el mundo desde sus propias verdades. Esto es exactamente lo que busca la obra de Bracho.

El filósofo francés se preguntaba ¿qué tienen que ver las verdades, dictadas a través de todo tipo de discursos conmigo? La respuesta, así lo dejaría entrever Foucault en muchos de sus textos, pareciera ser que nada. Este autor, por el contrario, y a la luz de sus escritos, sostendría que cada sujeto, al cuidado de sí, tendría que construir sus propias verdades. De alguna manera, Coral Bracho, mediante su poesía, dice lo mismo, porque en sus textos no existen verdades, sino que todas están en proceso de construcción. Es como si el lenguaje de la poesía de Bracho se encontrara en estado puro.

Ahora bien, para el pensador francés los discursos se presentan como una manera de control, que impide que los sujetos se experimenten a sí mismos. Pues, según él, cada vez que un sujeto dice conocerse a sí mismo, no hace sino afirmar una serie de verdades ya creadas por toda una maquinaria discursiva: una maquinaria del engaño, como también la llama Eduardo Galeano. Al final, la poesía de Bracho llega a la misma conclusión: ella no quiere afirmar nada del discurso logocéntrico, por el contrario, intenta renovar el lenguaje a fin de liberarlo de las redes de poder en cuyo centro se encuentra un logos totalitario.

Foucault se preguntaba cuál era la relación entre las verdades instituidas y un sujeto. Para él no había correspondencia. En efecto, para este pensador, como para la misma Coral Bracho, el mundo de la libertad sólo es posible en el mundo de lo sensible, de los deseos, del erotismo; ahí donde todo se convierte en la pólvora que incendia el fuego de la imaginación y, por ende, puede accederse a un mundo nuevo y diferente. De esta manera, el genio poético de Coral construye microuniversos, destruyendo siempre otros; o mejor,

descubre un oscuro, furtivo paisaje, que es el de nuevas sensaciones, en donde el mar nunca deja de agitarse.

Es evidente, entonces, que nuestra autora, en esta actitud de destruir para crear, se desajusta del orden y las reglas gramaticales. Impone, por el contrario, la gramática de los sentidos, las emociones, las intuiciones y las sensaciones.

Ahí, pues, no existen certezas; existen más bien dudas que enriquecen la existencia. En la poesía de Bracho nada se da por sentado, todo está por construirse. Así, podría decirse que Coral no sólo libera al lenguaje, sino que lo potencia, dándole una brillantez desconocida a toda gramática. En este sentido, su obra es crítica del lenguaje, porque lo reinventa, mejor dicho, lo libera de sus ataduras.

Los poemas de Coral enuncian la idea heraclíteica en la que todas las “cosas son y no son a un mismo tiempo”. No apela al concepto racional con el cual puede comprenderse el mundo, puesto que este concepto como lo cree Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, sólo reafirma (y entiéndase esto como una limitación) las verdades engañosas bajo las cuales vive el hombre (aquéllas que sólo aceptan que 1=1).

De ahí que nuestra autora diga en algún poema (que por cierto, no está recogido en ningún libro): “Es evidente, claro, que esta forma de encierro/ es la adecuada:/ nadie corre peligro,/ todos en sus jaulas./ sí de dos en dos,/ exacto,/ para evitar rebeldías”.⁷³

Coral Bracho, o mejor dicho, la voz enunciativa de esta poesía asume su papel de poeta frente al lenguaje: ahí ya no hay una voz lírica sino crítica en busca de mundos alternativos. En todo caso, nuestra poeta aceptaría sin problemas la condición del desterramiento platónico, porque, si bien, utiliza un pensamiento filosófico como base de su creación poética, no lo usa para reafirmar el logos, sino justamente para extraviarlo.

Ella no confía, aun valiéndose de medios filosóficos, en el poder vertical de la razón que construye sujetos que creen comprender el mundo en su totalidad, primero, porque “la razón no es sino una renuncia, o tal vez la impotencia de la vida”;⁷⁴ y segundo, porque, más bien, nuestra poeta aspira a encontrar el nudo del conocimiento auroral, verdadero,

⁷³ Bracho, “Convivencia”, *Rev. Punto de partida*, 32-33, 1972, p.28.

⁷⁴ María Zambrano, *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1996. p. 35.

impoluto. Aquél que, como antigua gruta inexplorada, tiene su principio de acción en la fantasía, en la imaginación.

En este sentido, muchas de las innovaciones que surgen en Coral Bracho, con relación al lenguaje, al sujeto que enuncia la poesía, y que provocan una obra muy renovada, provienen de determinadas ideas filosóficas que nutrieron en su formación académica a nuestra autora; sin embargo, muchas de las innovaciones, y esto es importante destacarlo, surgen de una sensibilidad y capacidad (quiero decir, aguda intuición) para entrar en los intersticios tectónicos de la naturaleza lingüística. Sin duda, la obra de Bracho, ha ido construyendo un edificio verbal que no tiene referencia.

Si las palabras acomodadas de una cierta manera crean discursos y esos discursos, a su vez, crean una determinada clase de sujetos —como denunciaba Foucault— la poeta parece empeñarse en desmontar esos discursos y colocarlos sobre bases más heterogéneas, para que, mediante un acomodo diferente de las palabras, pueda revelarse al fin la esencia misteriosa de la existencia. Y, por tanto, pueda revelarse una nueva composición de sujetos —una composición que, por cierto, jamás concluye, y cuyo punto de acción es el movimiento: ese lugar en el que nada permanece; en el que todo fluye hasta encontrarse en otro orden de estructuración:

En la palabra seca, informulada, se estrecha
rancia membrana parda ((decir: fina gota, de aceite para
/el brillo matinal
de los bordes, para la línea
tibia, transitada que cruza, como un puro matiz, sobre
el vasto crepitar, sobre el lomo colmado,
bulbo —una gota de saliva animal:
para las inflexiones, para el alba fecunda (caricia)
que se expande a la orilla, como una espuma, como un
/relieve;
un pelaje frutal— una llaga de luz, un hilván: para
los gestos aromados al tacto, a la sombra rugosa,
/codiciante;
una voz, una fibra desprendida —un vellón— al azar de
/las gubias, del frote (plectro),
Tientos
y el idioma capilar de los roces en el cuenco lobular
de los cuerpos. Púrpura

en la raíz;⁷⁵

¿Qué es entonces esta obra, sino un puro juego del erotismo (en su acepción más amplia del término); sino una pura actitud lúdica de la imaginación? En esta poesía el límite entre lo dicho y lo significado (o sea, lo sugerido), pese a ser abstruso, se manifiesta como un relámpago. Como un relámpago que ilumina de pronto el claro de un bosque.

Esta poesía es tanto más brillante cuanto más separados se encuentran los puntos de irradiación significativos. Cada palabra tiene el valor de su propia nota musical; las palabras nunca pueden comprenderse del todo, ya que trabajan en linderos vacíos de poder; es decir, el signo lingüístico busca romper la convencionalidad entre significante y significado. La palabra, pues, se dimensiona; crea contextos donde se desfasan los propios polos que integran la esfera del signo lingüístico.

En el fondo, esta poesía no quiere convencernos de algo, sólo intenta reflejarse en su verdadero destello. Ante eso, tanto el sujeto poético como el sujeto lector, no tienen de dónde asirse. Viajan siempre hacia un mismo destino: el misterio irresoluto de las palabras (fuera de cualquier falso dominio), y por lo mismo, hacia el misterio irresoluto del ser, que conforma todo cuanto toca.

En esta poesía el SER se manifiesta, aunque momentáneamente, como algo que, lejos de permanecer estático, siempre se está renovando, y su lugar de renovación son las palabras, cuyos reflejos borran de nuestro espíritu las sombras de una razón unívoca. En suma, la poesía de Coral Bracho intenta ofrecer a todos los lectores una realidad nueva.

⁷⁵ Bracho, *El ser que va a morir*, 40-41.

CAPÍTULO 4

4. El mundo deseante de Bracho

4.1. El lenguaje vuelto *eros*

En uno de sus últimos libros Octavio Paz aseguraba que la poesía era, ante todo, “el testimonio de los sentidos”.⁷⁶ Para el caso de la obra poética de Coral Bracho, está afirmación es más que exacta: su poesía testimonia el reino de los sentidos y las sensaciones.

Desde su primer libro *Peces de piel fugaz*, hasta el último, con el que ganó el premio Xavier Villaurrutia, *Ese espacio, ese jardín*, pasando por *El ser que va morir*, acreedor también al Premio nacional de Poesía Aguascalientes, la tesitura poética no varía ni se altera, siempre es la misma: los sentidos y sensaciones nunca dejan de fluir.

Las palabras, por lo mismo, se convierten en un inmenso castillo de resonancias. Resonancias que, en todo momento, se andan buscando. Ocurre aquello que Gadamer, al hablar del proceso de interpretación en su libro *Verdad y método*, llamaba el “re-encuentro”. Es decir, la fusión entre dos palabras que se hallaban alejadas. En otros términos, ocurre algo como un re-conocimiento lingüístico donde el lenguaje se imanta de erotismo y vuelve a decir cosas:

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,
las desbandadas,
la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la
lluvia incita),
de su oleaje:
Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada,
murmurante,
mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro)
al calor de sus naves.
(Tus huertos agrios, impenetrables) Sé de tus fuentes,
de sus ecos maduros y turbios la amplitud luminosa,
fecunda;

⁷⁶ Paz, *La llama doble*. Barcelona-Seix-Barral, 1993.

de tu sueño espejeante de patios:⁷⁷

Esta poesía, se ha dicho muchas veces, posee la ambigüedad, la complejidad y la oscuridad neobarrocas. Pienso, sin embargo, que el erotismo de esta obra no sólo la vuelve neobarroca, sino que, además, lleva al neobarroco hacia nuevos destinos. Por lo menos, no se trata del “barroco pinturero”, como el que anunciaba Lezama Lima en su *Expresión americana*.

La fuerza de esta poesía, después de todo, no se encuentra tanto en su oscuridad verbal, como podría ser el caso del mismo Lezama o Paul Celan, cuanto en su luminosidad erótica. Aunque en muchos casos la sintaxis de los poemas se altera de manera radical y tal vez vertiginosa, a tal punto que el discurso se transforma en “una selva oscura”, nunca deja de verter la claridad del mundo interior que todos llevamos dentro.

Si la poesía, por su naturaleza, traspasa los límites del logos y crea mundos inesperados, la de Coral traspasa con creces esta sentencia y la lleva a su máxima expresión. No obstante, no es sólo por la senda oscura de las palabras por donde transita, sino por la senda lumínica de los sentidos y los deseos, pues éstos, transformados en palabras, arrojan una sensación profunda erotismo.

Desde esta luz en que incide, con delicada
flama,
la eternidad. Desde este jardín atento,
desde esta sombra.
Abre su umbral al tiempo,
y en él se imantan
los objetos.
Se ahondan en él,
y él los sostiene y los ofrece así:
claros, rotundos,
generosos. Frescos y llenos de su alegre volumen,
de su esplendor festivo,
de su hondura estelar.
Sólidos y distintos
alían su espacio
y su momento, su huerto exacto
para ser sentidos. Como piedras precisas

⁷⁷ Bracho, *Huellas de luz*. México: CONACULTA, 1994. p. 43.

en un jardín. Como lapsos trazados
sobre un templo.⁷⁸

Toda la obra, todo el discurso poético de Coral Bracho ineluctablemente está sellado por la fuerza del deseo. Hay que mencionarlo, deseo y palabra van de la mano; lo que hacen al unirse, es iluminar las profundidades recónditas del espíritu.

Nuestra autora misma, en una introducción y traducción al texto *Rizoma* de Deleuze y Guattari, aparecidas en el año de 1977, pensaba que el deseo no era tanto un producto, como un productor. El objeto deseado, continuaba, no está ausente, en tanto deseado, sino que se hace presente porque es deseado. Al final, afirmaba que el deseo era un creador de realidades.

Con el paso del tiempo esta afirmación, dentro de la obra de Bracho, se ha vuelto algo más que profética, se ha vuelto el eje fundamental de toda su poesía. El deseo en Coral, como piedra angular de ese “universo infinito”, es la materia de irrupción cuya fuerza permite, como sostiene Octavio Paz, “revelar este mundo y crear otro”.⁷⁹

Así, esta obra, a lo largo de todos sus versos, puede entenderse como una invitación a descubrir mundos invisibles en medio de una realidad agonizante. Esta poesía, digámoslo así, se construye, y aquí parafrasearé el título de un libro de Trumann Capote, desde otras voces, desde otros ámbitos, que imantan el espacio poético de erotismo:

Desde su cálida dureza. —Si es, de entre el destello de lo inmóvil, lo
/abierto; o si,
—Si bien, al oponer a lo que enciende o despeja
(a la insondable geometría, a la avidéz) su brillo individuante,
su sólido espesor, su quietud —y lo inasible en que difiere—,
no extiende, no diserta en lo sinuoso,
su tibia ajenidad lo revierte como un unguento, una luz,
su cauto desapego lo inserta, lo densifica en lo impreciso que
/entrebrea, escancia,
—en lo sensible enrarecido—
como una esclusa.
En lo intocable y frágil que circunscribe como una red.⁸⁰

⁷⁸ Bracho, *La voluntad del ámbar*. México: Era, 1998. p. 11.

⁷⁹ Paz, *El arco y la lira*, 13.

⁸⁰ Bracho, *El ser que va a morir*, 31.

4.2. El eros vuelto alteridad

El mundo que construye esta poesía es el mundo de la presencia en medio de la ausencia, de la transparencia, de la claridad. Por lo mismo, el silencio, sustancia huidiza y misteriosa dentro de esta obra, funge como la verdadera esencia.

Adolfo Castañón, agudo crítico mexicano, sostenía en un artículo de 1993, y no con poca razón que Coral Bracho no explaya un proyecto conceptual, sino que su “palabra naturante y substantiva invierte los términos tradicionales del enunciado, eclipsa al sujeto y lo zambulle en la cascada de un acontecimiento que es pura percepción”. Es decir, es una poesía cuya visión oscura representa en sí la iluminación de la creación. Lleva a cabo, en todo caso, *la historia de la creación de la creación*.⁸¹

Esta afirmación, naturalmente, no es casual; nos lleva a suponer que esta obra se gesta a partir del cosmos silencioso del espíritu. Es más, puede percibirse como la descripción fotográfica del paisaje, invisible pero sensible, del espíritu. Así, silencio, transparencia, ausencia, encadenándose definitivamente, cobran vida. El sujeto lírico que enuncia esta poesía es un sujeto en busca del placer. Es uno y, por lo mismo, es varios.

Por tanto, se trata de un ser lírico bastante enigmático, cuya voz se despliega en varias voces. Todo lo que ocurre en la obra de Coral está fuera de la realidad; más bien, se inserta en un espacio cuyos ecos resuenan en los precipicios del alma. De ahí, que esta poesía sea más una poesía de interioridades que de exterioridades; los matices que la conforman son la nostalgia, el recuerdo y, acaso, la soledad física llena de presencia espiritual

Es la noche el lugar
que ilumina el recuerdo.
Es una vasta construcción
sobre el mar. Es su despliegue
y su secuencia.

Y más adelante continúa:

Es la memoria el viento

⁸¹ Castañón, “Dos voces mujeres”, *Plural*, 202, 1993, pp. 60-63.

que nos guía por la noche
y en ella funde
su tibieza: Nos va llevando,
nos va cubriendo con su aliento. Y es su suave premisa,
su levedad
la que entreabre esas puertas.⁸²

Si el deseo, cual sustancia adherente, sella las palabras de esta obra, la nostalgia y el recuerdo las zurce definitivamente. Una y otra vez, a lo largo de estos versos, podemos descubrir un interminable afán de búsqueda.

El sujeto lírico que enuncia el discurso poético es un sujeto deseante. Un poeta afirmó alguna vez que la poesía buscaba, ante todo, la totalización. Nada más cierto. En la poesía de Bracho el deseo, justamente, nace de esa ansia de totalización. Esto significa, entonces, que la voz poética, apelando a sus propias sensaciones y recuerdos transformadas en voces discursivas, quiere fundirse con “lo otro”, con lo que está ausente o lo que está a punto de desaparecer. Esto es, quiere permanecer atado al gran uno. En Coral el deseo es unión.

No es extraño, por eso, que un libro de nuestra autora se llame *El ser que va a morir* (cuya temática fundamentalmente es el erotismo, y que no es otra cosa sino el deseo de unidad total), porque, en el fondo, lo que se persigue ahí es la representación de un encuentro que vaya más allá de los cuerpos.

Los cuerpos, en efecto, son el puente físico; no obstante, las sensaciones que pululan por esos cuerpos, son la fuerza motriz de la unión verdadera. La realización de un encuentro total (de unificación con lo otro) sólo puede ser posible en el mundo de las sensaciones, no en el de los cuerpos.

Has pulsado,
has templado mi carne
en tu diafanidad, mis sentidos (hombre de contornos
levísimos, de ojos suaves y limpios);
en la vasta desnudez que derrama,
que desgaja y ofrece;

⁸² Bracho, *Ese espacio, ese Jardín*. México: Era, 2003. pp. 21–22.

(Como una esbelta ventana al mar; como el roce
delicado,
insistente,
de tu voz.)
Las aguas: sendas que te reflejan (celaje inmerso),
tu afluencia, tus lindes:
grietas que me develan.⁸³

Cada uno de los poemas de ese libro, *El ser que va a morir*, quiere sugerirnos el placer de una unión con lo otro, pero por encima de la materia. Hace mucho tiempo un poeta, Quevedo, dijo en un inolvidable poema: “polvo serán, mas polvo enamorado”. Me parece, que esta es la verdadera apuesta de Coral Bracho; ella quiere, por medio de sus palabras, revivir lo que se ha ido y encontrar lo que se ha perdido, ver lo que no puede verse y sentir lo que en apariencia no podría sentirse. En fin, esta autora quiere mantener viva una unión a partir de las sensaciones. Es ahí donde esta poesía se convierte más en una evocación, una plegaria, que un canto.

Tu voz (en tu cuerpo los ríos se encrespan
un follaje de calma; aguas graves y cadenciosas).

—Desde esta puerta los goces, sus umbrales;
desde este cerco se transfiguran—

En tus bosques de arena líquida
de jade pálido y denso (agua profunda; hendida;
esta puerta labrada en las naves del alba). Me entorno a tu
vertiente— Agua
que se adhiere a la luz (en tu cuerpo los ríos se funden,
solidifican
entre las ceibas salitrosas. Llama —puerta de visos
ígneos—
que me circundas y trasudas: sobre este vidrio, bajo estos
valles esponjados, entre esta manta, esta piel⁸⁴

Hace un momento dije que muchos críticos afirman que la poesía de Coral Bracho es neobarroca, oscura. En un sentido, esos críticos tienen razón, porque siempre existe

⁸³ Bracho, *Huellas de luz*, 60.

⁸⁴ Bracho, 77.

algo en esta poesía que permanece oculto; sin embargo, también dije que esta obra estaba más allá de lo neobarroco. De alguna manera esta poesía comparte características neobarrocas, pero es neobarroca de una manera distinta a lo tradicional; posee algo que la vuelve diferente y, en medio de sus paisajes inescrutables, posee el misterio de la palabra nueva que la hace única.

Me explico. El carácter neobarroco de esta obra no surge ni brota únicamente de la oscuridad sintáctica, sino sobre todo del exceso de “luminosidad verbal”. Después de todo, la luz también ciega, nos deslumbra e impide que pueda verse con claridad.

Es más, en esta poesía, las palabras se abren a su propia luz. Tal vez, de ahí el título del primer libro publicado por esta autora: *Peces de piel fugaz*, en el que quiere evidenciarse, ante todo, que las palabras no son unívocas semánticamente, sino proteicas musicalmente.

De este modo, las palabras, cual jardín de aromáticas flores, se abren a su propio deseo; funcionan, como dije más arriba, bajo una sintaxis propia. La sintaxis alterada de esta poesía, en la que aparecen paréntesis dobles o paréntesis que nunca se cierran, puntos y seguidos en donde debería haber puntos finales o la desaparición de puntos finales, responde al deseo expresivo de las palabras mismas. En esta poesía, entonces, no existe tanto una lógica conceptual como una lógica musical y sensitiva.

—sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
del basalto; el alga, el hábito de su roce,
su deslizarse. Agua luz, agua pez; el aura, el ágata,
sus desbordes luminosos; Fuego rastreado el alce

huidizo —Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
agua lince, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.

—Orla abierta, labiada; agua de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil —Agua, agua sedosa
en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta, —El alumbrar
lasivo
en lo vadeante oleoso
sobre los vuelcos del basalto. —Reptar del ópalo entre la luz,
entre la llama interna. Agua de medusas.

Agua blanda, lustrosa;
Agua sin huella;⁸⁵

Así, pues, lo que importa en las palabras de esta poesía, y tiene razón Adolfo Castañón, no es un proyecto conceptual, sino un proyecto musical. El eslabón que encadena a toda esta poesía no es tanto el del significado, cuanto el del sonido transformado en música.

Parecerá que me contradigo, porque hace un momento afirmé que la esencia de esta obra era el silencio y ahora digo que lo que la eslabona es la música; sin embargo, no es así. La música, ante todo, es la combinación magistral del sonido y el silencio. De suerte que, ampliando la idea inicial, digo que la esencia de esta obra se encuentra en su musicalidad; ahí donde los sonidos y los silencios se cruzan, quiero decir, se ponen a dialogar, a fin de encontrar los ritmos más precisos (y preciosos, por qué no decirlo) para expresar el mundo de las sensaciones, o sea, el mundo de dos en un solo corazón. Cito otra vez a Octavio Paz:

[...] el silencio es inseparable de la palabra: es su tumba y su matriz, la tierra que lo entierra y la tierra donde germina. Los hombres somos hijos de la palabra. Ella es nuestra creación; también es nuestra creadora: sin ella no seríamos hombres. A su vez la palabra es hija del silencio: nace de sus profundidades, aparece por un instante y regresa a los abismos. [...] las semillas de las palabras caen en la tierra del silencio y lo cubren con una vegetación a veces delirante y otras geométrica.⁸⁶

Esta afirmación es cierta y es exacta. Puede, otra vez, aplicarse sin dificultad a la obra de Coral Bracho. Sin embargo, esa afirmación guarda más significados de los que uno a una primera vista pudiera imaginar. Las palabras dicen y callan algo; a veces dicen lo que callan, otras, callan lo que dicen; descubrir qué dicen en su totalidad es acercarse al misterio de la poesía. Las palabras surgen del silencio, son la representación de algo, se vuelven sonido, desaparecen; mejor dicho, cambian, se transforman. Pero, no siempre logran revelar lo inefable.

En muchos casos, justo cuando las palabras están a punto de nombrar al misterio, tornan al silencio. Las palabras están llenas de sustancias fónicas que se conservan en las

⁸⁵ Bracho, *El ser que va a morir*, 40–50.

⁸⁶ Paz, “Nuestra lengua”, *La jornada*, 10.

letras, pero jamás acceden al misterio total. Mejor dicho, en su naturaleza está ínsito el misterio total, lo poseen, lo guardan, aunque es muy difícil acercarse a él y, todavía más, descifrarlo.

En realidad, todo depende de la forma en que están dispuestas las palabras; su acomodo es vital, pues de eso depende que aparezca, surja y relumbre la poesía, tesoro (“pan de Dios para los hombres”) en que se conjunta el gran todo. Si mal no recuerdo fue el gran Coleridge quien dijo que un poema sólo podía constituirse con las mejores palabras en el mejor acomodo posible.

Desde esta perspectiva, la del lenguaje como centro, Coral tiene la cualidad de crear una poesía donde los instantes parecen alargarse. La estructura de su lenguaje (es decir, su disposición) permite que aparezca el gran todo, es decir, la poesía. En el fondo, la poesía de Coral Bracho, siempre en busca de la alteridad, por eso apela al erotismo, busca crear y revivir, un mundo perdido y nostálgico. Cabe decir, en este sentido, que las palabras de esta autora se abren a nuevos significados. Esto es, comienzan a decir lo que nunca antes se había dicho. Así, el lenguaje revela su parte oscura y silenciosa: el mundo, entonces, comienza abrirse a nuestras sensaciones. Esta poesía exige a su lector más que el entendimiento, el involucramiento de los sentidos.

Sin duda, hay que descifrar y entender la sintaxis de esta obra, sin embargo, es más valioso dejarse llevar por la gramática de los sentidos. Aquí es, justamente, en donde esta obra se vincula al neobarroco y lo trasciende. En principio, no sólo busca crear un “desorden” gramatical, sino que, intencionadamente, crea todo un nuevo lenguaje, un lenguaje vivo que se comunica no por medio de conceptos sino por medio de emociones.

Si observamos bien, observaremos que la estructura del lenguaje funciona casi de forma similar a la estructura de la “naturaleza”. En una selva, por ejemplo, no existe el orden tal como lo conocemos. Existe más bien un principio de desorden, o rizomático como lo llama Deleuze.

Es justo aquí donde la poesía de Coral Bracho comienza a hacerse una selva de luminosidad. Su sintaxis es, verdaderamente, “una porosa superficie verbal”. En esa superficie los significados no son planos; tienden a la movilidad, de manera que el discurso que construye la poesía no es unidireccional, sino pluridireccional.

En efecto, aquí se hace presente la teoría rizomática de Deleuze y Guattari. Ellos afirman, entre otras muchas cosas, que “el mundo ha perdido su eje”. Además (citaré *in extenso*), estos pensadores dicen:

[...] cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro punto cualquiera, y debe estarlo. Es muy distinto al árbol y a la raíz que asignan un punto, un orden. El árbol lingüístico a la manera de Chomsky comienza en un punto *S* y se desarrolla por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, las líneas no remiten necesariamente a un lineamiento lingüístico: eslabones semióticos de toda naturaleza se han conectado ahí a los más diversos modos de codificación —eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.—, poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estados circunstanciales [...] Un método del tipo rizoma, sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo con base en otras dimensiones y otros registros. Una lengua no se cierra nunca sobre sí misma, a no ser en una función de imposibilitación.⁸⁷

De suerte que, bajo esta teoría, que es más que una teoría y puede volverse incluso una ética existencial, el lenguaje se transforma. Mejor aún, el lenguaje se vuelve el centro del cosmos. Es decir, el mundo, en la poesía de Bracho, gracias al lenguaje, vuelve a nacer.

La manera en que Coral Bracho ha modificado al lenguaje es recargándolo de sensaciones y descargándolo de su poder autoritario comunicativo. Una palabra dentro de su poesía, por ejemplo, tiene diferentes intensidades. El deseo, así, abre el significado de las palabras; pero, al mismo tiempo, ese nuevo sentido de las palabras abre los significados del deseo.

El juego es doble, “la gruta tiene dos entradas”. Al final, el punto de llegada es el mismo: la autora construye una nueva forma de mirar, o mejor todavía, de sentir el mundo. En otras palabras, diríamos que lenguaje y deseo en Coral Bracho están estrechamente ligados: uno es la cara del otro; la palabra se vuelve deseo, el deseo, palabra. Esto, a mi juicio, es lo que hace diferente a esta poesía de otro tipo de poesía considerada neobarroca.

Silencio y sonido: estas dos cualidades, elevadas a una potencia casi infinita, conforman la poesía que venimos tratando. Pero ¿qué dice el silencio, qué dice el sonido?

⁸⁷ Deleuze y Guattari. “Rizoma”, páginas intermedias.

Existe siempre un silencio que nunca se pronuncia en la poesía y sólo se nos puede revelar por momentos. La poesía de Coral Bracho es una constante, intensa, revelación.

En último término, en su poesía todo se vuelve música y voz del alma. Por eso, esta poesía cambia las reglas de su discurso, por eso, dicen muchos, es neobarroca; porque en ella no existe el significado como centro, sino, más bien, como algo periférico, como algo que se está rehaciendo constantemente. La esencia y novedad de esta poesía es que siempre, a cada lectura se renueva. Es como si esta poesía nunca terminara de recorrer los caminos del significado. Mejor aún, esta poesía recorre los significados desde diversos puntos, desde diversos ángulos.

Más que hablar de un discurso estático, la poesía de Bracho es un discurso en movilidad, donde nada es seguro y, sin embargo, todo es posible. El erotismo poético de Bracho se refleja en el ansia de las palabras por ser algo más de lo que son.

Concluamos, gracias al erotismo, la poesía de Coral Bracho no es de un tono estruendoso; tampoco posee las características de la palabra cantada. Por el contrario, su tono es suave y delicado; más que cantarse, esta poesía está musicalizada. Pero, curiosamente, su música quiere expresar más el silencio, los susurros, que los sonidos verdaderos.

En realidad, lo que esta obra quiere expresar es la otra cara de las palabras: esto es, el silencio intangible, pero sensible de nuestro espíritu. Es evidente que, como esta poesía nace del deseo, el mundo que ahí se construye es el del alma. Por eso, esta poesía, a veces, es difícil de captar, porque exige del lector capturar lo invisible; y capturar lo invisible no es otra cosa sino estar pendiente de la renovación de las palabras. Es aquí entonces donde, como dice Heidegger, se debe estar atento para escuchar la Palabra.

CONCLUSIONES

La poesía mexicana abarca un amplio espectro de movimientos; sin embargo, y contrario a lo que pudiera esperarse, éstos no son continuos, más bien, están marcados por una serie constante de sobresaltos, o mejor dicho, de constantes rupturas.

Los poetas mexicanos, a poco de observarse con atención, buscan, apoyándose en poéticas plurales, romper, fracturar y fragmentar las que les precedieron. Algunos de manera radical, otros de modo más tenue, no obstante la mayoría avanza por ese ondulante camino.

Este constante movimiento de la poesía, lejos de empobrecer a nuestra poesía, la enriquece: la poesía nacional contemporánea es rica, desde cualquier punto que se la mire, justamente porque es múltiple. En ella la búsqueda por encontrar nuevas figuraciones poéticas no cesa; por lo mismo, el camino poético se ensancha, se alarga, crece inconmensurablemente.

En este punto se inserta la poesía de Coral Bracho. La ruptura, el límite semántico o la plurivocidad de la palabra marcan su obra. Ésta, más allá de fracturar los límites de la tradición, busca ingresar al campo de lo inexplorado. De hecho, con esta autora, la poesía crea un discurso (un tono, un ritmo) poético en el que nada se da por seguro. Coral Bracho, en todo caso, apela a una poética de lo oscuro, de lo difuso en el plano lingüístico; pero de lo transparente y diáfano en el plano de los deseos y sensaciones.

Los poemas de esta autora funcionan, como lo dice Deleuze y Guattari, como rizomas: crecen bajo la tierra, y no en una sola dirección sino en muchas. De ahí el carácter complejo, oscuro, difícil, si se quiere, de esta poesía, enriquecida, de manera delirante, por la musicalidad que las palabras crean al contacto de sí mismas.

Las palabras en la poeta Coral Bracho no sólo significan semánticamente; es decir, no trabajan sólo bajo “el concepto de racionalidad”, también lo hacen de otras maneras: suenan, callan, se expanden y se devoran. No responden, por decirlo así, a un sujeto consciente que las enuncia; antes bien, funcionan en un marco libre e independiente donde el “yo” pleno, al que apelaban tanto los poetas románticos como los modernistas y vanguardistas, se disuelve. En último término, las palabras (en Coral Bracho) refieren la

búsqueda, siempre intermitente y fragmentada, de un sujeto deseante que busca recrear mundos perdidos; mundos que sólo se hacen visibles mediante el juego poético (creador de universos impalpables) de las palabras “desterritorializadas”.

Las palabras, en este contexto poético, viven por sí solas en un mundo de nuevos significados; que, más por medios sensitivos que racionales, los lectores deben descubrir, cuando no, inventar al momento de la lectura.

Hace un momento dije que esta poesía busca mundos perdidos, tal vez dije mal; en el fondo, pierde los mundos de la cotidianidad; su reino se instala en la imaginación proteica de los sentidos. Esta poesía dice cosas, como lo observa Adolfo Castañón, para decir otras.

Por lo mismo, encuentra uno de sus elementos vitales en el agua. El agua trabaja como materia perdida y misteriosa; nunca puede retenérsela, su curso es impredecible. De igual modo ocurre con la poesía neobarroca de Coral Bracho: sus sentidos, a un mismo tiempo, corren por vertientes diferentes; avanzan hasta evaporarse, dejando inconcluso el sentido de los poemas.

En efecto, cuando se lee esta poesía se tiene la intuición de que se está ante algo enigmático. Esto, sin embargo, no es casual, porque se trata de una poesía de lenguaje puro, cuya mayor característica estriba no en buscar ni poseer un referente, sino en disgregarlo. Después de todo, el único referente de esta poesía es el lenguaje. Pero el lenguaje no se trabaja de modo convencional, sino de un modo bastante novedoso. Las palabras en el discurso pierden su centro para encontrarse en un perpetuo remolino de significaciones.

Así, ante esta pluralidad de sentidos todo discurso (científico, biológico, amoroso etc., como los que utiliza nuestra poeta) puede integrarse al decir y discurrir poéticos. A decir verdad en esta poesía no existen puntos nucleares sino periferias en constante movimiento, en que los campos semánticos, cual si tuvieran la naturaleza del mar, varían incesantemente.

Esta poesía dice menos de lo que en realidad sugiere. Y sugiere tanto como la música misma; que si bien no puede capturarse en toda su plenitud, sí detenta, al grado de crear y transformar, a la realidad misma. La función de la poeta, en este punto, se sitúa al margen del tiempo, empero, traduce, a base de una palabra ubicua, musicalmente hablando,

todos los acontecimientos de la realidad. Esta poesía trasciende la realidad porque construye la suya propia.

En muchos casos, la palabra de Coral Bracho, descubre un espacio único, impenetrable; las entradas al castillo que construyen sus palabras son invisibles; al punto de atraparnos en un laberinto de nuevos significados y sentidos. Con la poesía de Coral entramos a un mundo de espejos donde la realidad centellea en nuevas direcciones.

En efecto, la materia con la cual nuestra poetisa construye su obra es “evanescente”. Pues, ahí, todo se desvanece en un paisaje de inquietantes sonidos, matices colores e incluso aromas. La forma de esta poesía siempre aparece en un estado informe y, en muchos casos, por la ausencia de verbos, dibuja y describe más de lo que en realidad narra: la poeta ilumina con sonidos el mundo que presiente, mas nunca el que mira:

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,
las desbandadas,
la luz inquieta y deseable (en tus muslos
candentes la lluvia /incita),
de su oleaje:[...]

Por otro lado, la voz poética que enuncia estos versos es peculiar, pretende descubrir su rostro perdido en medio de mil máscaras. Así, el sujeto poético que enuncia este discurso se concibe como una lucha de sujetos; mientras unos aparecen, otros se pierden. Y todo con el propósito de encontrar, aunque sea fugazmente, la verdadera piel de los peces. *Peces de piel fugaz*, como se llama uno de sus libros, es lo que en realidad busca la poeta.

En Coral Bracho, la poesía cambia, es multiforme, proteica, carece de todo principio de identidad. Se vuelve, por lo mismo, el río heraclíteo donde los sentidos brincan y desaparecen; donde los hombres “no pueden bañarse dos veces en la misma agua”.

En términos generales, la poesía de Coral Bracho, trabajada ya por muchos estudiosos, tiene un significado especial dentro de nuestra tradición poética. La obra de esta escritora posee, como pocas, una extensión de significados inabarcable. Como la poesía de Celan, como la poesía del primer Neruda, como la poesía del primer Vallejo, la obra de Coral Bracho no se deja atrapar de modo fácil y gratuito. Es decir, tiene tanta riqueza que permite explorarla desde muchos ángulos.

Coral Bracho, lejos de apegarse a un discurso tradicional, descubre uno nuevo. La ruptura generada por su discurso se cimenta en las posibilidades invisibles que permite el cuerpo. Klossowski sostenía en alguno de sus textos: nadie sabe lo que puede un cuerpo. Esta máxima, en efecto, es explotada por la poetisa de modo magistral, ya que las emociones del cuerpo se transforman en manifestación verbal. Es decir, el erotismo se vuelve palabra y las palabras se vuelven una extensión del erotismo.

Tanto espiritual como corpóreamente el cuerpo, en esta poesía, va desplegándose a límites insospechados. La realidad descrita por Bracho no es tanto la del mundo, cuanto la de la ensoñación del lenguaje. El mundo, por decirlo así, se disuelve en el reino de las sensaciones. La razón, entonces, tal como la conocemos, pierde sentido y fuerza frente a este discurso.

En última instancia, la autora quiere mostrar una intuición vuelta música, vuelta palabra. El material de construcción poético de Coral Bracho incide en muchos registros. La musicalidad de esta obra es un aspecto importante; pero, no lo es menos el erotismo, que se genera a partir de ese festín verbal. La palabra en Coral Bracho, como en los textos del Antiguo Testamento, se vuelve entonces fundadora, crea su propio mundo, su propia lógica.

Leer esta poesía, naturalmente, implica un alto esfuerzo; no obstante, proporciona una deslumbrante experiencia: en primer lugar, encontrarse con el otro, con los muertos, con la ausencia; significa, entre otras cosas, encontrar el paraíso inefable en el que las palabras atienden más a la pura sensación interior que a todo un proyecto conceptual de la exterioridad.

Es fácil observar en Coral Bracho la “microscopía”, el detalle casi invisible, pero siempre reflejante, donde se denota a menudo la porosidad verbal. Para decirlo brevemente, esta poeta ve más la urdimbre del tejido que el estampado de la tela; sus construcciones poéticas avanzan por un laberinto de reflejos, crean una atmósfera viviente en un espacio que es puro sonido, pura vitalidad genésica de donde brotan nuevas, vibrantes emociones y, en consecuencia, nuevos sentidos, nuevos significados.

Para concluir, en estos terrenos poéticos no se habla con el lenguaje, sino que el lenguaje habla por sí mismo, a fin de escapar del prurito de una verdad “utilitaria”

(eminentemente racional), que, a fuerza de repetirse mediante conceptos cuadriculados, se encuentra ya demasiado erosionada.

En esta poesía la palabra, por vías acuosas, terrenales, aéreas, se renueva; rompe los barrotes penitenciarios de cierta racionalidad y produce su propio “humus”: humus de hálitos invisibles pero siempre generadores de vida, donde la lengua, la existencia y, por supuesto, los hombres cambian y se transforman.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Directa

- 1.1 Bracho, Coral. "Poemas", *Punto de partida*, 32-33, 1972, pp. 28-29.
- 1.2 _____. "Percepción temporal", *Revista de la Universidad de México*, 10, junio, 1976, pp. 39-40.
- 1.3 _____. "De sus ojos ornados de arenas vítreas", *Anábasis*, 1, jul-sep, 1977, pp. 12-13.
- 1.4 _____. "Deja que esparzan su humedad de batracios", *Vuelta*, 18, mayo, 1978, p 43.
- 1.5 _____. "Peces de piel fugaz", *Plural*, 89, febrero, 1979, pp. 54-55.
- 1.6 _____. "En esta oscura mezquita", *Revista de la Universidad de México*, 6-7, febrero, 1980, pp. 19-20.
- 1.7 _____. "Dos poemas", *La semana de Bellas artes*, 180, 13 may, 1981, p 15.
- 1.8 _____. "Agua de medusas", *Gaceta FCE*, 139, jul, 1982, p 4.
- 1.9 _____. *El ser que va a morir*. México: México: Joaquín Mortiz, 1982.
- 1.10 _____. *Bajo el destello líquido*. México: FCE, 1988.
- 1.11 _____. *Tierra de entraña ardiente*. México: Galería López Quiroga, 1992.
- 1.12 _____. *Huellas de luz*. México: CONACULTA (Tercera serie de lecturas mexicanas No. 92), 1994.
- 1.13 _____. *La voluntad del ámbar*. México: Era, 1998.
- 1.14 _____. *Trazo del tiempo*. Ottawa: SODEC/UNAM, 2001.
- 1.15 _____. *Peces de piel fugaz*. México: Verdehalago, 2002.
- 1.16 _____. "Dos poemas", *Periódico de poesía (Nueva Época)*, 4, Verano, 2002, pp.
- 1.17 _____. *Ese espacio, ese jardín*, México: Era, 2003.

2. Semidirecta (Antologías)

- 2.1 *Anuario de poesía 1988-1989*. México: INBA, 1989, p. 207.
- 2.2 Cohen, Sandro. *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*. México: Premia Editores, 1981, pp. 229-233.
- 2.3 Echavarren, Roberto *et al.* *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996, pp. 387-403.
- 2.4 Escalante, Evodio. *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Premia Editores. y UNAM, 1988, pp. 50-52.
- 2.5 Espinasa, José Ma. *et al.* *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*. México: Ediciones Tucán de Virginia y UNAM, 1990, pp. 39-49.
- 2.6 Manca, Valeria. *El cuerpo del deseo*. México: UAM/ Universidad Veracruzana, 1989, pp. 183-196.
- 2.7 Zaid, Gabriel. *Asamblea de poetas jóvenes*. México: Siglo XXI, 1980, pp. 43-47.

3. Indirecta

- 3.1 Batiz, Huberto. “Peces de piel fugaz”, *Sábado*, 14, 18 feb, 1978, p. 29.
- 3.2 Blanco, Alberto. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún, 3ra. ed., 1981.
- 3.3 Bonifaz Nuño, Rubén. *El manto y la corona/La flama en el espejo*. México: FCE/UNAM/SEP, 1987.
- 3.4 Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- 3.5 Castañón, Adolfo. “Coral Bracho: los cauces del paisaje”, *Revista de la Universidad de México*, 11, jul, 1980, pp. 40-41.
- 3.6 _____. “Dos voces de mujeres”, *Vuelta*, 17, sep, 1993, pp. 60-63.
- 3.7 _____. “Jaquica, demagogia e inspiración”, *La Cultura en México*, 874, 29 nov, pp. II-VII.
- 3.8 Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.

- 3.9 Chouciño Fernández, Ana Gloria. “Poesía del lenguaje en México: Rechazo de la comunicación convencional”, *Hispanic Review*, 1998, pp. 245-260.
- 3.10 _____. “Poesía en México desde 1960” en *La poesía nueva en el mundo hispánico*. Puebla: Universidad de Puebla, 1999, pp. 207-215.
- 3.11 _____. *Radicalizar e interrogar los límites: Poesía Mexicana, 1970-1990*. University of Kansas, 1994.
- 3.12 D’Aquino, Alfonso. “Peces de piel Fugaz de CB”, *Vuelta*, 33, agosto, 1979, pp. 39-40.
- 3.13 Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Rizoma”, *Rev. UNAM*, 2, 1977, páginas intermedias.
- 3.14 _____. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- 3.15 Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: CONACULTA, 2002.
- 3.16 Espinasa, José Ma. “El sexo del lenguaje”, *Revista de la Universidad de México*. 10, jun. 1978, pp. 41-42.
- 3.17 Fernández Granados, Jorge. “La obra poética de CB”, *La jornada semanal*, 40, dic. 8, 1995.
- 3.18 Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2005.
- 3.19 _____. *Raymond Roussel*. México: Siglo XXI, 1999.
- 3.20 Gadamer, Hans-George. *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999.
- 3.21 Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Madrid: Archivos, 1989.
- 3.22 Haladyna, Ronald R. *La (Con) Textualización de la poesía posmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, Davis Huerta y Coral Bracho*. Michigan State University, 1994.
- 3.23 Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: FCE, 1958.
- 3.24 _____. “... poéticamente habita el hombre...” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 2001. pp. 139-152.
- 3.25 Huerta, Efraín. *Poesía (1935–1968)*. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1986.
- 3.26 Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

- 3.27 Kamenszain, Tamara. “Ese largo collar de palabras”, *Revista de la Universidad de México*, 1, sep. 29, 1983, pp. 35-36.
- 3.28 Lezama Lima, José. *Obras completas (Ensayos/Cuentos) T. II*. México: Aguilar, 1977.
- 3.29 Lizalde, Eduardo. *Antología impersonal*. México: SEP, 1986.
- 3.30 López Colomé, Pura. “*El ser que va a morir*. La imagen de la medusa”, *Sábado*, 338, abr. 21, 1984, p. 10.
- 3.31 López Velarde, Ramón. *Obra poética*. Madrid: Archivos/FCE, 1998.
- 3.32 Machado, Antonio. “Emoción y lógica en la poesía” en *Antología de textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1987. pp. 323-324.
- 3.33 Molina Javier. “Inventar las palabras conocidas”, *Unomásuno*, ene. 12, 1983, p. 23.
- 3.34 Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*. México: COLMEX, 2000. pp. 957-1076.
- 3.35 Moscona, Miriam. “*El ser que va a morir*”, *Unomásuno*, feb. 22, 1983, p. 16.
- 3.36 Nietzsche, Friedric. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- 3.37 Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM, 1999.
- 3.38 Patán, Federico. *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder: Soc. of Sp. & Sp.–Amer. Studies, 1992.
- 3.39 Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1996.
- 3.40 _____. *La llama doble*. Barcelona-Seix-Barral, 1993.
- 3.41 _____. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- 3.42 _____. *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 2da. ed., 1968.
- 3.43 _____. *Los hijos del limo*. Madrid: Seix–Barral, 5ta. ed., 1998.
- 3.44 Pellicer, Carlos. *Hora de junio y Práctica de vuelo*. México: FCE/SEP, 1984.
- 3.45 Sabines, Jaime. *Poesía, nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1986.

- 3.46 Segovia, Tomás. *Ensayos. (Actitudes/contracorrientes I)*. México: UAM, 1988.
- 3.47 Stucker, Mary Ann. *Versions Of Space In Two Mexican Writers: Esther Seligson and Coral Bracho*. University of California, Irvine, 1997.
- 3.48 Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia*. México: FCE, 1985.
- 3.49 Trujillo, Julio. “Pequeños cantos rodados”, *Letras libres*, 2, febrero, 1999, pp. 85-86.
- 3.50 Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. México: FCE/SEP, 1984.
- 3.51 Wong, Oscar. “La mujer en la poesía mexicana”, *Plural*, 131, agosto, 1982, pp. 57-58.
- 3.52 Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. México: FCE, 1997.
- 3.53 Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1996.