



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**El viaje de Ulises Lima en el camino de Santiago/ *Aullido de Cisne*/
Poética Infrarrealista.**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**ILLIMANI GABRIELA ESPARZA
CASTILLO.**

Directora de Tesis: Dra. Lilián Camacho Morfín

Ciudad Universitaria,

2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Aurora Castillo Mata,
mujer ejemplar, pilar de mi vida.

A Susana, Yacte, Fernanda, Iván, y José Carlos,
con todo mi cariño para Abraham.

Para la Mtra. Esperanza Lara Velázquez por todo su apoyo y consejos
que me guiaron por esta senda.

A la Dra. Lilián Camacho Morfín por creer en mí,
por su presencia incondicional
y por encender la luz en el abismo.

Para Rebeca López García por acercarme
a otro mundo poético posible, por su amistad.

A Ignacio Pineda , María Teresa López Flamarríque y Elba por todo el apoyo.

Para Zoraida M., Gisela y Violeta.

A los integrantes del seminario de tesis:
Adriana Contreras, Violeta, Mara Guinea, Aurelia, Diana, Arabela, Illari, Alfonso,
Leticia, Natalia, Paulina, Sol, Raquel, Edgar, Amanda, Consuelo Pérez, Cyntia,
Alejandro, Laura, Alicia, por presenciar este proceso creativo, gracias.

Agradezco a los que colaboraron con la información para que esta investigación fuera
posible: Rebeca López, Jorge Hernández (piel divina), Tulio Mora, Rafael Catana,
Eduardo García Aguilar, José Vicente Anaya, José Peguero, Antonieta Zenteno y
Ramón Méndez.

ÍNDICE

Introducción.....	(4)
CAPÍTULO I: “Soy 1 viejo piel roja que no marchará jamás en fila india”	
1.1.La contracultura.....	(12)
1.2. El <i>Infrarrealismo</i> en México.....	(23)
1.4.Mario Santiago Papasquiaro poeta fundador.....	(29)
CAPÍTULO II: “Carte d’ Identité”	
2.1. “¿Quién eres? Soy 1 extranjero para Dios, para la policía, para mí mismo.....	(35)
2.2. Divina sibi canit et orbi: <i>Aullido de Cisne</i>	(43)
CAPÍTULO III: “Sin Timón & en el delirio”	
3.1. El Universo de las Imágenes de Viaje.....	(49)
a) Definición del término “viaje”.....	(52)
b) Definición del término “imagen”.....	(60)
c) Tipología de las imágenes de viaje.....	(67)
CAPÍTULO IV. “Los laberintos incendiados”	
4.1. Análisis de las imágenes de viaje en cuatro textos de <i>Aullido de Cisne</i>	(72)
4.1.1. “Visión en el Sinaí”.....	(73)
4.1.2. “En el zaguán de las nubes”.....	(79)
4.1.3. “Correspondencia Infra”.....	(94)
4.1.4. “Con el cielo por dentro”.....	(101)
CONCLUSIONES.....	(109)
FUENTES DE CONSULTA.....	(114)

INTRODUCCIÓN

Los estudios universitarios requieren una actualización continua y, en el área de la literatura, implica la revisión constante del discurso crítico imperante, coloreado por la ideología o lastrado por el peso de algún crítico respetado, selecciona unas obras y desecha otras, de tal modo crea un canon literario que contribuye a imponer en los lectores, sea dentro de las escuelas, dentro de las editoriales o las universidades, autores, textos, valores y universos literarios.

Lo anterior evidencia por qué en los recintos suelen sólo estudiarse escritores consagrados en las historias de la literatura y se olvida que comprender y valorar el pasado implica también revisar cómo los escritores contemporáneos han aprendido de este mismo pasado; por ello es imprescindible incorporar en los programas de las licenciaturas en Letras el conocimiento de escritores y movimientos literarios recientes, como lo es el *Infrarrealismo*, movimiento que, mediante uno de sus autores representativos, Mario Santiago Papasquiaro, tal como demostraremos, nos abre una ventana al multiculturalismo, necesario para fundar una educación abierta a diversas manifestaciones literarias de calidad.

Por lo anterior, la presente investigación permitirá conocer la obra poética de Mario Santiago y acercar a sus lectores al movimiento *Infrarrealista*, ya que nuestro afán es posibilitar la revaloración de su poesía y del movimiento poético que él fundó dentro de la historia de nuestras letras mexicanas. Así pues, a partir de nuestro propósito general, nuestro objetivo particular es presentar mediante la obra *Aullido de Cisne* aspectos de la poética del escritor *infrarrealista*, a través, de la temática del viaje.

Asimismo nos dimos a la tarea de buscar información acerca de nuestro tema de estudio en diversas fuentes, así, de acuerdo a nuestras posibilidades se encontró que existen más artículos en torno al autor que respecto a la obra *Aullido de Cisne*, es decir, que se pueden ubicar más referencias de la personalidad de Mario Santiago en comparación con la crítica respecto a la obra *Aullido de Cisne*, sobre ésta existen cuatro textos: un ensayo crítico escrito por Julián Guillermo Gómez titulado “No oyes Aullar los Cisnes” donde encontramos un análisis estructuralista de la obra; el segundo texto,

es una reseña publicada en *La Jornada Semanal* el 26 de enero de 1997 por Eduardo García Aguilar “Infrarrealista bebedor de escalofríos”, texto que fue leído en la presentación del libro un año antes, el 13 de septiembre en el Ex Teresa; el tercero, es una entrevista de Leo Eduardo Mendoza a Mario Santiago titulada “La posteridad nunca será mi suegra. El poeta infrarrealista presenta 'Aullido de cisne' ” publicada en *El Universal* el 10 de septiembre de 1996; y por último, un texto escrito por Ramón Rivas, según Rebeca López —esposa del poeta— este escrito nunca fue publicado y solamente se trata de las impresiones de un amigo.

Por lo anterior la información respecto a la obra de nuestro interés puede clasificarse de la siguiente manera: un sólo artículo de crítica escrito por J. Gómez, amigo suyo, una entrevista donde Mario habla sobre la poesía y cómo nace *Aullido de Cisne*, una reseña de la obra y algunas consideraciones en torno al libro que estudiaremos. Entonces, podemos afirmar que *Aullido de Cisne* carece verdaderamente de un estudio literario.

Al realizar un balance respecto a sus publicaciones el texto más conocido, más mencionado y más publicado es “Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, a pesar de esto, no se encuentra ningún estudio de este poema.

En cuanto a la temática del viaje en la obra de Santiago encontramos el artículo “Sin timón y en el delirio Mario Santiago/ Ulises Lima” de Bruno Montané, amigo del poeta e integrante *infrarrealista*; en el artículo publicado en la revista *Lateral* núm. 119, España, en el mes de noviembre de 2004, Montané hace una breve biografía de Mario, valora su poesía desde el ámbito vital; resalta con sus reflexiones aspectos relacionados con el viajero y el ritmo de la escritura del autor, sin embargo, dista mucho de ser un artículo especializado.

Por otra parte, encontramos el prólogo “La bendición de la insensatez” de Mario Raúl Guzmán publicado en la antología *Jeta de Santo* por el Fondo de Cultura Económica, en el prólogo, Raúl Guzmán habla de la inserción del poeta y de su producción poética dentro del ámbito literario, refiere los componentes que encontraremos en gran parte de su obra y la tradición literaria que está presente en sus escritos.

Los artículos más abundantes son los que conciernen al *Infrarrealismo*, movimiento que fundó Santiago, desde esta perspectiva, se ofrecen datos clave para la investigación. Asimismo podemos decir, por todo lo que se encontró en torno al autor, que la obra de Mario Santiago Papasquiaro en su tiempo y en el presente no es valorada, queda sepultada bajo muchos escollos.

Sus textos son un conjunto totalitario de su vida y de su apuesta poética. Los poemas, con los que se cuenta hoy en día, se conocen gracias a las ediciones independientes que se hicieron de su obra, de las publicaciones en revistas y del material resguardado por su esposa Rebeca. Lo que se perdió quedó en los márgenes de libros ajenos.

Actualmente la obra de Santiago despierta interés a partir de la publicación de la novela *Los Detectives Salvajes* (ganadora del XVI Premio Herralde) del autor chileno Roberto Bolaño, cofundador del movimiento *infrarrealista*. En esta obra se desenvuelven personajes que tienen su ancla con la realidad, uno de ellos, es el poeta Mario Santiago Papasquiaro, identificado como “Ulises Lima”, Bruno Montané menciona que Bolaño le da este nombre en homenaje a las dos características que se reconocen en el poeta, el caminante y el hombre estrechamente ligado a la poesía peruana. Roberto Bolaño en una carta dirigida a Santiago le dice: “Estoy escribiendo una novela en donde tú te llamas 'Ulises Lima'. La novela se llama *Los Detectives Salvajes*”¹.

Asimismo a partir de este referente se antepone al poeta Santiago una máscara ficticia con la que muchos lo identifican. Si bien este es un factor que ha ayudado a que los jóvenes lectores se interesen por la obra del poeta Papasquiaro, también, contribuye a alejarlos de su obra artística, ya que esperan encontrar la continuidad del personaje “Ulises Lima” en ella. El periodista Raúl Silva comenta al respecto: “hay un gran equívoco, que no es del todo un mal equívoco, y es creer que Mario Santiago es ‘Ulises

¹ Roberto Bolaño, “Carta de Roberto Bolaño a Mario Santiago Papasquiaro”, en Raúl Silva, dir, audiorrevista interactiva *Nomedites*, México, núm. 6, 2006, [s.p].

Lima' y que el movimiento *Infrarrealista* son los *realviceralistas*, pero a fin de cuentas, es una forma de acercamiento que muchos han tenido, sobre todo los más jóvenes”.²

Por lo anterior, un punto de nuestra investigación se orienta a desligar el camino poético de Mario Santiago de la sombra del personaje literario “Ulises Lima”. De ahí que también la crítica valora al poeta de acuerdo a esta perspectiva de ficción, razón por la cual llegamos a la siguiente reflexión: pesa más, en este momento, el personaje legendario que formó el novelista Roberto Bolaño de su amigo Mario Santiago, en comparación con los aspectos que tiene el propio escritor a través de su obra.

De manera que nos parece imprescindible presentar al autor basándonos en su poesía para encontrar la valía literaria de sus textos, con ello, pretendemos que la crítica literaria parta de los aspectos contenidos en la obra de Mario Santiago y no en un personaje literario, o se sostengan del vituperio hacia su persona para calificarlo como poeta, puesto que, para su valoración parten de hechos sucedidos en diferentes espacios, al respecto, comenta Montané de Mario: “lo recuerdo como el primero que saltaba dando gritos en los recitales de los delfines de Octavio Paz para interrumpirlos blasfemando irónica y cariñosamente —puedo dar fe de ello—”.³ Actos que los *infrarrealistas* realizaban como respuestas contestatarias a poetas consagrados, por lo que se ganaron el desdén de muchos.

En la nota titulada “Octavio Paz y David Huerta iniciaron el ciclo de lecturas poéticas *Encuentro de generaciones*” que publicó el periódico *Uno más uno* el viernes 25 de enero de 1980 en la página 16 se relata el tipo de “agravios” que ellos cometían.

Organizado por el PEN Club y la Distribuidora de Libros de la UNAM, anteanoche se efectuó, en la librería de la propia universidad, el primer *Encuentro de generaciones*, en el cual participaron, leyendo sus respectivos poemas, Octavio Paz y David Huerta. Fuera de programa y en tono agresivo intervino también un joven que se identificó como representante de *Correspondencia infrarrealista*, lo cual suscitó airadas respuestas por parte de Paz, Huerta, y gran parte del público asistente. [...] Leía Octavio Paz el poema *La vista, el tacto*, dedicado al pintor Balthus, y en el cual “aparecen los objetos de todos los días, pero transfigurados por la luz”, cuando el joven “*infrarrealista*” mostró cierta disposición a la reiteración de, precisamente, la

² Raúl Silva y Ricardo Castillo, “JERICALLAHOOGADA, poesía, *Infrarrealismo*”, videoconferencia [En línea]. <<http://www.youtube.com/watch?v=0wkTAUvQtEg>>.

³ Bruno Montané, “Sin timón y en el delirio Mario Santiago/ Ulises Lima” revista *Lateral*, España, núm. 119, noviembre, 2004. p. 4.

palabra “luz” en el texto de Paz. Este, fastidiado ya por el intruso –quien con no poca sorna repetía algo así como “muchísima luz, cuánta luz, demasiada luz”- se vio obligado a suspender la lectura y decir: “La persona que está hablando es un cobarde y un miserable, que se levante ya. ¿Quién es? El joven, al parecer bebido, se puso de pie. “Venga para acá y hable -dijo el poeta- ¿Qué es lo que tiene usted contra mí?” “Un millón de cosas”, fue la respuesta.

Por este tipo de acciones el movimiento *infrarrealista* fue relegado. Roberto Bolaño comenta esta actitud rupturista:

Éramos bastante irresponsables y nuestra línea teórica muy incoherente, básicamente, lo que molestaba mucho al estatus de la literatura mexicana era que no estábamos con ninguna mafia, ningún grupo de poder. La literatura mexicana, en aquella época y en ésta, supongo que también, siempre ha habido parcelas y clanes, señores de la guerra con sus samuráis, y nosotros no estábamos con ninguno; no estábamos con la izquierda, una izquierda estalinista, dogmática, dirigista, una izquierda espantosa; ni con la derecha exquisita que de exquisita, francamente, no tenía nada. Una exquisitez llena de polvo; ni con los vanguardistas que lo único que les interesaba era ganar dinero y además hacían una vanguardia periclitada hacía mucho tiempo atrás y nosotros lo que hacíamos era molestar a todo el mundo. Recuerdo que alguien en un minuto de gran inspiración, en su único minuto de gran inspiración, llegó a publicar un texto que decía ‘que Bolaño se vaya a Santiago y que Santiago también’ porque no nos aguantaban en México, de verdad, era un odio total, no nos querían para nada y eso fue el grupo de *Infrarrealistas*⁴

Roberto Bolaño continúa: “En ese grupo había un gran poeta que era Mario Santiago y había un agitador que era yo, Mario era mucho más agitador que yo, pero yo no era tan buen poeta como él.”⁵ Escritor quien desde los 14 años asumió su nombre poético (Mario Santiago) añadiendo posteriormente el Papasquiario en honor a José Revueltas. Nombre con el que su otro maestro literario Efraín Huerta en el poema “De los desnudos será...” emplea para dirigir un guiño amistoso-poético a la senda elegida por el poeta: “Mario en el camino de Santiago”.

Se pretende que los lectores de la poesía de Mario Santiago Papasquiario encuentren otro camino, el que habla con la propia obra del escritor, nuestro deseo al exponer aspectos relevantes de su poesía es encontrar ¿Por qué es una constante la temática del viaje en los poemas de la obra *Aullido de Cisne* de Mario Santiago?

Para nosotros revelar lo que el tema implica en su único libro publicado en vida nos dará la respuesta que esperamos encontrar, y ésta es, que el viaje implica

⁴BOLAÑO, Roberto, “entrevista por Fernando Villagran en *Off the records*”, [en línea]. <http://www.dailymotion.com/video/xas19_bolano-entrevistado_news>.

⁵ *Idem*.

movimiento, por ello, transformación. La poesía presente en el poeta Santiago es móvil porque pretende transformar, agredir a sus lectores para quitarles el sueño y la pasividad, apuesta poética que refleja en sus poemas, forma de vida en la cual la imaginación poética evoca los caminos, la aventura, la vida, el riesgo.

La poesía de Mario Santiago aparece para ser apedreada, odiada, incomprendida, escupida. Está escrita con sangre, como si cada palabra fuera la última, el anuncio de la muerte, el aullido del cisne descabezado. La poesía mexicana sigue viva por fortuna con los demonios huidizos y temibles de Mario Santiago, que no son, por supuesto, los únicos posibles y válidos en este país, pero sí ganan su espacio con el inquietante azufre de su desafío.⁶

Nosotros sostenemos que revelar la valía de este poeta implica un estudio a fondo de sus escritos, esta investigación aspira a iniciar este arduo trabajo a través del análisis y estudio de sus poemas en el libro *Aullido de cisne*; por ello, tomamos el tema del viaje, mediante las imágenes en la obra, porque consideramos que esta vía nos permite comprobar las suposiciones expuestas en líneas anteriores, de aquí parte el interés en este tema, de llevar todas estas inquietudes y aterrizarlas en la comprobación de las mismas. El interés que tenemos en revelar el valor de este autor va más allá de exponerlo como una persona en constante contradicción; sino que nos proponemos encontrar lo que con su obra poética quiso expresar al mundo.

Por lo anterior, el método de análisis que adoptaremos inicia con la definición del viaje, después se define qué entenderemos por imagen, por último, creamos una tipología del viaje, es decir, nuestro universo de imágenes de viaje; con esta base rastreamos las imágenes de viaje presentes en cuatro poemas del libro *Aullido de Cisne*, los cuales se eligieron con base en los elementos que representan el viaje, específicamente los que exaltan las cualidades particulares del eje temático; el análisis se hará mediante sus imágenes, y en éstas se determinará, de qué manera está presente esta temática mediante los recursos literarios que emplea.

Al término, se enlazarán estos resultados con el análisis temático para determinar de qué forma se expresa el tema y qué finalidad tiene para corroborar nuestra hipótesis. Con los resultados, se tendrán las bases para argumentar la valía del escritor

⁶ Eduardo García Aguilar, "Infrarrealista bebedor de escalofríos", en *La Jornada Semanal*, 26 de enero de 1997. p. 19. Texto leído durante la presentación del libro *Aullido de Cisne*, el 13 de septiembre de 1996, en el Ex Teresa.

basados en su obra; así, como un acercamiento al movimiento *Infrarrealista* mediante el propio movimiento.

A partir de aquí, parte de la obra de Mario Santiago se entrega al lector para que con base en ella se tengan fundamentos verdaderamente críticos.

cuando yo me voy de México ya no vuelvo, en cambio Mario se fue de México, el estuvo viviendo en Europa, en Medio Oriente, pero volvió, y a él se lo hicieron pagar caro, pero muy caro. Ahora después de su muerte han salido como zetas todo el mundo diciendo que era un gran poeta y que Mario Santiago tiene una obra maravillosa, pero han esperado a que muriera.⁷

⁷BOLAÑO, Roberto, “entrevista por Fernando Villagran en *Off the records*”, *op. cit.*

CAPÍTULO I

“SOY UN VIEJO PIEL ROJA QUE NO MARCHARÁ JAMÁS EN FILA INDIA”

*Nuestra lengua ha sido púa
Es sandía/chorreante vagabunda de ancha risa
Aventura que nos ha abierto escoriaciones
Lo que éramos lo somos en el crescendo de los ecos
A tales hombros:tales caderas
A esos tobillos/aquellos pasos
El aprendizaje de la limpieza al escapelo.
M.S.P.*

La contracultura

El complejo funcionamiento de las sociedades que se expresa a través de la historia implica cambios, los cuales, han constituido las diversas identidades mundialmente existentes mostradas mediante su cultura. La conformación de la cultura dentro de cada sociedad plantea una serie de valores, ideas, actos y costumbres que las hacen únicas y, en las cuales, se exige un reconocimiento de su comunidad para otorgar valor a los aspectos establecidos dentro de ella. Así, la cultura se define según Michel Maffesoli como “el conjunto de formas simbólicas (ideales, materiales e institucionales) a las cuales los individuos le atribuyen significados subjetivos”⁸.

Las convenciones dadas dentro de una cultura proporcionan a su sociedad una identidad; mas no las hacen homogéneas, ya que en la cultura prevalecen distintos significados de un hecho que se somete a distintas percepciones, por parte de sus individuos. De esta manera, la cultura es un componente que puede ser asimilado o cuestionado.

La contraposición a las ideas que prevalecen en determinada cultura fue una constante en la humanidad, sin embargo, es en el siglo XX cuando hay una mayor inconformidad respecto al manejo cultural en varias sociedades. Este descontento se origina por las circunstancias políticas a nivel mundial, que marcaban transformaciones importantes en este ámbito y de las cuales emanó la contracultura, a estos movimientos expresados a nivel mundial durante los años sesentas, se les conoce como el periodo de “revoluciones juveniles” en el que la irrupción de la juventud dentro sus sociedades generaron cambios políticos, económicos y culturales.

Estas manifestaciones se originaron por la juventud, puesto que los jóvenes son los que construyen la futura identidad social. Por lo que varios teóricos han vertido sus opiniones y han marcado distintas posturas para explicar dicho fenómeno:

La primera, nombrada funcionalista- sistemática proveniente de la Escuela de Chicago en los años cincuentas alude “a las practicas y visiones culturales de los grupos sociales menos integrados al *sistema social*”⁹ desde esta perspectiva se le atribuye a los

⁸ Michel Maffesoli, “Tribalismo posmoderno. De la identidad a las significaciones”, *Sociología de la identidad*. Aquiles Chihu Amparán, coord, México, M. A. Porrúa-UAM, Iztapalapa, 2002. p. 243.

⁹ Juan Rogelio Ramírez Paredes, “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”, revista *Sociológica*, México, año 21, UAM-A, enero-abril, núm 60, pp. 254,255.

grupos juveniles una baja integración a su grupo social por el propio potencial conflictivo que tiene este sector, de esta forma, se le nombra “subcultura juvenil”.

La segunda, en una visión contestataria a esta primer idea, surge del término de los años sesentas por el sociólogo Theodore Roszak, emparentada con la idea de Pier Bourdieu, para ellos la idea de oponerse al sistema proviene directamente desde el pensamiento juvenil, por ello la denominan “contracultura juvenil”. “Supone que toda ‘contracultura’ posee un carácter marginal y que toda marginalidad es opositora a lo hegemónico”¹⁰

La tercera, propone el término “culturas juveniles”, enfoca su visión en la música ya que considera esta expresión artística propia de los jóvenes, de los cuáles, las industrias culturales absorben sus acciones, ya que los ven como consumidores.

Por último, hablaremos de “movimientos juveniles,” planteada en los ochentas, en los que se considera pertinente analizar los movimientos respecto a “su dinámica propia e interna” de “la forma en que se insertan en la sociedad”¹¹.

Como podemos ver, las posturas respecto a dicho fenómeno son múltiples y cambiantes de acuerdo a la temporalidad en que se han propuesto, y ante todo, no se limitan a estas cuatro perspectivas, sin embargo, a partir de éstas es preciso tener un punto de partida.

En el presente trabajo tomaremos como base para definir la contracultura a los teóricos Theodore Roszak y Pier Bourdieu ya que para ellos la contracultura es aquello que se opone a la cultura institucional mediante el establecimiento inconsciente de su realización plena, ya que estos fenómenos se dan por la insatisfacción que su sistema genera, de forma que nunca dependen de la cultura institucional para conformarse, por lo que nombrar *subcultura* a estos fenómenos, como se le nombró en los cincuentas, distaría de acercarnos a la comprensión de estos sucesos.

En lo que concierne a la idea que plantea Theodore Roszak y Pier Bourdieu nos acercan más a entender la contracultura producto de una rebelión juvenil antisistémica como se manifiesta en los hechos. La historia delata su aparición cuando las políticas en los sistemas sociales fueron inamovibles y represivas. La desconfianza que se gesta en su realidad, que aparentaba una estabilidad, proyectó una desconfianza en los grupos juveniles hacia lo hegemónico, motivando la marginación y la búsqueda de nuevas alternativas.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Loc. cit.*

Así, la contracultura construye nuevos modos alternos para engrandecer el sentido vital de la existencia humana, en aquellos que la originan.

Ante esta situación la contracultura genera sus propios medios y se convierte en el cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema; de esta manera surgen oposiciones para una vida menos limitada. Por eso a la contracultura también se le conoce como *culturas alternativas* o de *resistencia*. No se trata de una subcultura, pues ni remotamente está por debajo de la cultura, podrá no conformarse con ella pero siempre se trata de fenómenos contraculturales¹²

Al hablar de los procesos contraculturales tenemos que ubicarnos en las ciudades, ya que este acontecimiento se relaciona con un nuevo orden económico mundial, en el que la industrialización para el año 1968 era el nuevo sistema configurado y puesto en práctica en 1971.

A finales de los sesenta y principios de los setenta la tecnología empezó a cambiar la forma de vida, la informática, la electrónica, la biotecnología, etc. aceleraban las nuevas formas de organización de las empresas y acrecentaba la internacionalización de ellas; dichos aspectos favorecieron la creación de un mercado mundial junto a las nuevas estrategias de producción y de inversión, a la par, también se engrandecieron los medios de comunicación. De forma que se originó un nuevo modelo sistemático que siguieron los países subdesarrollados, los cuales se encaminaban a “la modernidad”.

El auge económico mundial incrementó la producción y el consumo, de esta forma se beneficiaron los sectores medios de la sociedad, dicho desarrollo se motivó en México por la intervención del estado al incrementar los beneficios sociales. De esta manera “El estado benefactor” engendró el consumismo, el intervencionismo y compartía la crisis de las sociedades de consumo que se emparentarían con un miedo profundo a una probable tercera guerra mundial.

Cada sociedad involucrada desarrolló una respuesta diferente ante el gran temor de una guerra nuclear. Los grandes problemas internacionales de esos años transformaron a la juventud por los resultados posibles que traería consigo, el más inmediato y general fue el de un futuro incierto.

¹² José Agustín, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las banda*, 2ª ed, México, Debolsillo, 2007. p.130.

Por lo anterior, es importante comprender la huella que la “guerra fría” dejaba a la juventud, ya que los grandes problemas que impactaron a estos sectores fueron la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, Corea y la revolución cultural China. Por ello diremos que las políticas norteamericanas gestadas por la disputa entre los sistemas capitalista y comunista fueron un factor determinante que propició múltiples movimientos contraculturales. Es en la aparición de los conflictos bélicos cuando se forma una visión diferente de la vida.

Los antecedentes de los movimientos juveniles en los sesentas se conformaron durante la “guerra fría” donde el sistema capitalista, representado por Estados Unidos, reprimía toda subversión bajo el pretexto de encontrar rastros comunistas en su territorio, así pues, mucha gente era perseguida en todo espacio posible ya sea, cultural, periodístico, político, económico, artístico, etc. De manera que se creó un rígido sistema de valores, tan hermético, que los esquemas autoritarios predominaban y se reflejaban en los ámbitos familiares y laborales, de esta forma, se conforma el ideal de confort americano cuya forma de vida se basa en un individualismo radical.

Del lado socialista las políticas también se endurecieron con el fin de mantener territorios, demográficamente, el rejuvenecimiento poblacional hacia finales de la década de los cincuenta fue un hecho que en los sesentas marcaría una gran diferencia generacional: el distanciamiento entre una y otra generación fue abismal, entre los hombres viejos que padecieron la “guerra fría” y los jóvenes que estuvieron alejados del pasado bélico.

Por lo que este aspecto acarrearía una autoconciencia juvenil: por un lado, el hedonismo era un sentimiento poderoso para esta generación que se enfrentaba a la incertidumbre, y por otro, vieron esta etapa de la vida, no como una espera hacia la madurez, sino como una confirmación de su existencia individual proyectada masivamente. Así, alcanzó niveles mundiales mediante la música Rock y mediante otras manifestaciones artísticas que los medios de comunicación difundían; aunque este medio no fue su única vía de expansión, ya que la migración facilitó e internacionalizó la cultura juvenil.

Así, el antecedente de las manifestaciones juveniles de los sesenta fue “la generación “Beat” que a finales de la Segunda Guerra Mundial mantenía una estrecha relación con el pensamiento filosófico existencialista, tesis planteada por Jean-Paul Satre y Albert Camus, que se desencantaba románticamente de la realidad, ante las consecuencias padecidas por los nazis y el fascismo. Entonces, los jóvenes franceses compartieron con el mundo un estado anímico común a toda la juventud de ese tiempo, como un eco, que empezó a manifestarse en el ánimo internacional, al ser la literatura de estos dos autores un mismo sentir, que se podía compartir mediante un mundo accesible a todos: la narrativa.

Los beatniks quienes se identificaron con esta corriente existencialista y coincidieron en querer construir una realidad distinta, a la que ofrecía la posguerra, se consolidaron como una generación que ofreció una nueva alternativa de expresión a través de la improvisación en la escritura, rasgo asociado con el jazz. Además, en su afán de encontrar nuevas formas de entender el mundo se identificaron con el budismo y misticismo, aunado con el estímulo de sustancias alucinógenas y el vagabundeo. De esta forma estos escritores encontraron otra forma de percibir el mundo y de crearlo. Se automarginaban expresando, de forma alterna, el desacuerdo y la inconformidad ante el llamado “sueño americano”.

La generación beatniks produjo obras como “Howl” (Aullido) de Allen Ginsberg, poema con el que se declara una propuesta disidente a lo establecido en la literatura norteamericana.

Asimismo en los años cincuentas aparece el Rock, a través de la juventud de clase media, que pese a que se exprese mediante esta música de raíces negras, no dejan de lado su consumismo y apolitismo. De esta forma el cine proyectó símbolos como Marlon Brando en la película *El salvaje* y James Dean con *Al este del paraíso* y *Rebelde sin causa* como imagen juvenil que posteriormente identificaría a los rocanroleros “rebeldes”.

En consecuencia, los sesenta se conformarían con una dinámica ideológica propia y definiendo a la rebelión juvenil como antiautoritaria en cualquier sentido, no

defendía a ninguno de los sistemas ya sea comunista ni capitalista. En sí, las manifestaciones eran ant imperialistas debido a la guerra en Vietnam.

La guerra de Vietnam creó una respuesta diferente en la adolescencia norteamericana y en el mundo, pero en sí, hubo más movilizaciones pacifistas en los países directamente involucrados en el conflicto. Los adolescentes norteamericanos negaban su llamado al reclutamiento.

Los signos de rebeldía eran entonces una gran muestra de pacifismo expresado en varios símbolos, como las flores o el logo contra la guerra nuclear, que el movimiento “hippie” portaba.

En las universidades, los estudiantes bogaban por un cambio en las políticas de su sistema; la lucha por la integración racial, que durante el periodo de 1964 a 1968 condujo hasta el asesinato de Martin Luther King. Así como también, se aunaba a la larga lista de exigencias, el cuestionamiento de uno de los pilares que sostenían el nacionalismo: la familia.

En este terreno autores como Hebert Marcuse y Jürgen Habermas eran vistos como los incitadores de la juventud norteamericana que los orientaba a discernir con su sistema.

Ahora bien, el sistema socialista ejercido rígidamente por la unión soviética perfiló a la juventud mundial a identificarse más con el anarquismo de Bakunin o la corriente utópica de Proudhon y adoptar simbólicamente a Ho Chi-Minh, Mao Tse-tung y el “Ché” Guevara. Así, movimientos como los de Mayo en Paris del 68 o la primavera de Praga que eran llevados a cabo por estudiantes, intelectuales y parte de la sociedad, se identificaban y consolidaban como fenómenos de contracultura al pugnar por una transformación ejercida por su autodeterminación conjunta. En sí, eran sentimientos afines en pos de las necesidades contraídas en la realidad de las sociedades, entonces, la conciencia juvenil protestaba contra el consumismo, a su vez, la identidad se forjaba en ideas contrarias a esto.

Los “hippies” adoptaban el trueque y la autoproducción como base de su ideología, apostando por un respeto a la naturaleza, conforme a las necesidades humanas autocontroladas. El movimiento “hippie” alcanzó una trascendencia

impactante renovando la moral prevaleciente: comenzó una revolución en cuanto a las ideas sexuales, educativas, en defensa de los derechos de la mujer y en sí una defensa racial a nivel mundial. La igualdad se convirtió en una meta a conseguir y entonces la rebeldía a finales de los cincuenta despertaba y se aliaba a otras regiones del continente americano.

Para México la influencia que ejerció la nación norteamericana sobre la cultura fue determinante para la gestión de la contracultura: a finales de los cincuenta, el país cimentó el gran sistema de control que requería para enfrentar, apaciguar y abatir la organización obrera y las ideas socialistas. El progreso consistió en la industrialización y corrupción plena de todas las instituciones de gobierno provocando una desigualdad notoria ante la riqueza de unos cuantos y la pobreza de la gran mayoría, que sin otra alternativa, se manifestaban y obtenían como respuesta la represión.

Sin duda, los grandes convencionalismos aparentaban un bienestar que se desequilibraba con la realidad cotidiana. El autoritarismo predominante determinaba los modos de vida con una rigidez implacable. Los jóvenes, principalmente de clase media, encontraron una insatisfacción a las costumbres imperantes, a los valores religiosos en los que la hipocresía reinaba.

En toda la extensión de la palabra, la represión abarcó todos los ámbitos posibles de la nación, a fin de preservar un control absoluto. Así, las manifestaciones de maestros y la clase popular, miraban el ejemplo de la revolución cubana como un germen que marcaba el inicio del cambio para América Latina. En la siguiente década, se extendieron e intensificaron ciertos aspectos sociales de los cincuenta: la intolerancia y el anticomunismo desmedido.

Entonces, ya en la década de los sesentas se postulaba en México el término contracultura, para designar toda aquella expresión que fuera contra los dogmas establecidos de su sociedad cultural. “Se empezó a llamar *contracultura*, en el sentido de un movimiento de emancipación juvenil, de la liberación de la tutela del sistema de

normas y convenciones propias de la generación de los adultos y la propuesta de nuevos modos de vivir”¹³

En este mismo terreno, podemos señalar que estos fenómenos sintomáticos tuvieron un desarrollo imperceptible. Y fue mediante sus manifestaciones temporales que se logró una transformación en los años subsecuentes.

Así, podemos ver en los años cuarenta lo que el fenómeno de la migración dejó consigo: en esos años fue la aparición y definición de la identidad por parte de los mexicanos-estadounidenses, que al ser marginados, establecieron ciertos patrones de comportamientos que los definía. La apropiación de territorios mediante la organización y unificación de identidad a través de la vestimenta: los Pachuchos eran pandillas y respondían contra los ataques racistas.

Si queremos explicar, en este sentido, cómo se desarrolló la contracultura dentro de la década de los setentas en la sociedad mexicana, tendremos que decir que este fenómeno se encuentra estrechamente ligado a las circunstancias políticas de su sistema, que determinaron, la aparición de manifestaciones alternas provenientes no sólo de su juventud; sino de varios sectores de la población. Como lo fueron, los sectores populares.

Los antecedentes inmediatos los miramos en la década de los sesentas, periodo de movimientos estudiantiles, en los que a su juventud se le relacionó con un creciente problema social, aliado a comportamientos inmaduros e inconscientes que derivaron en una subestimación de este sector, a conveniencia de las políticas de sus gobernantes, también se les relacionaba con el comunismo con el pretexto de ignorar los cambios que exigían.

La denuncia a las carencias en México a nivel social tomaron su fuerza más radical en los setentas debido a la represión ejercida años atrás y preservada en ese periodo; aunque los esfuerzos del estado se encaminaron a apaciguar este fenómeno otorgándole crecimiento al área cultural: se comienza el auge de talleres literarios y

¹³ GUNIA, Inke, ¿“Cuál es la onda”? *La literatura y la contracultura juvenil en México de los años sesenta y setenta*, Frankfurt am main, Vervuert, 1994. p. 105.

una aparente apertura a nuevas expresiones, más se continuaba con las cúpulas elitistas que dictaban quienes merecían tener voz y quiénes no.

Los moldes estatales tenían eco a todas las instituciones que conformaban la estructura del sistema. La estrategia era apaciguar las exigencias y posibilitar una calma, para seguir ejerciendo un control.

A su vez, la juventud se integraba sin freno alguno al sistema de vida capitalista, en este sentido, se encontró un modo alterno de no aceptar de forma conformista: el intento del estado de consolidar el olvido de miles de muertes e intentos de cambio.

Grupos juveniles críticos, a su manera, encontraron la libertad de manifestar su inconformidad nuevamente y su no integración a un régimen que compraba su silencio, sintiéndose fuera de su realidad por exigencias vitales que pugnaban por transformaciones internas más que aparentes. Estos grupos construyeron sus espacios y le dieron fuerza a sus voces, que no necesitaron ya de la autorización de los personajes postrados en algún cargo público.

El panorama presente demostraba, con hechos, el veto inmediato que implicara otras formas de pensar, así, los cafés “existencialistas” fueron clausurados; la influencia *beat*, mediante la revista *El Corno Emplumado* fue cesada; el control cultural literario se mantenía mediante grupos de intelectuales; el control de los medios de comunicación también fue una clave y acierto en este régimen totalizador.

En todo sentido, la expresión libre y los espacios tan limitados en los que se permitía una voz, eran vigilados. De esta forma, los problemas sociales empezaron a surgir, a principios de los sesentas, frente a una realidad que rebasaba la marginalidad, impidiendo el desarrollo equitativo de su población. Las huelgas estudiantiles se proclamaron producto de la falta de educación.

Los estudiantes crearon problemas porque a principios de los sesenta, las escuelas de enseñanza media ya no eran suficientes, y cada año era mayor el número de estudiantes rechazados en las preparatorias...ya se habían consolidado los porros en las escuelas, los que ya no sólo se dedicaban a vitorear a los equipos de fútbol americano sino que recibían dinero de los funcionarios o políticos gubernamentales para romper auténticos movimientos estudiantiles mediante la brutalidad y la barbarie. Los porros y los jóvenes fornidos del Pentatlón con el paso de unos cuantos

años dieron origen a uno de los peores vicios del sistema: los “halcones” o grupos de jóvenes fríamente preparados para constituir grupos de choque paramilitares.¹⁴

El régimen se dispuso a continuar las políticas anteriores, pero ahora bajo el régimen de Gustavo Díaz Ordaz que con “el desarrollo estabilizador” seguía asegurando el bienestar a los empresarios y procurando al gobierno estadounidense pocos problemas.

La urbanización crecía y cada vez la población exigía más derechos que no concedía el estado, con ello las consecuencias inmediatas fueron: migración, pobreza en el campo, deuda externa, sobrepoblación, la miseria para miles de personas y la riqueza para unas cuantas era una bomba de tiempo.

La aparente “democracia” era un disfraz que no ocultaba la represión, mecanismo con el que el poder mantenía el control absoluto de todo, incluso, las manifestaciones por mejoras en la salud que realizaron miles de médicos fueron reprimidas.

Todo este autoritarismo que se ejercía empezó a generar una respuesta, no sólo de la juventud; sino de la población, a favor, de la revolución, esto conllevó a la creación de grupos guerrilleros. Se conjuntó una conciencia a nivel masivo hacia la utopía que planteaba una igualdad humana, influida por el socialismo.

Ideales con los que la juventud simpatizaba como respuesta al desencanto de la realidad que vivían. Se empezó a divisar la urgencia de una transformación que realmente ofreciera una verdadera democracia, donde se tuviera libertad de expresión. La toma de conciencia se extendió:

Surgió una impostergable necesidad de llevar a cabo investigaciones objetivas, sin falsas ilusiones ni distorsiones eufemísticas, de todos los grandes problemas del país. También se detonó la sensibilidad popular, que a través de las artes, las ciencias y las demás manifestaciones culturales crecería al punto de poder considerarse como una revolución cultural que propiciaba tomas de conciencia en otras áreas.¹⁵

Todos estos antecedentes que se gestaron en la vida nacional, se evidenciaron a nivel internacional mediante un suceso sangriento. Con una de las diversas

¹⁴ José Agustín, *Tragicomedia Mexicana I. La vida en Mexico de 1940 a 1970.*, III vol. México, Planeta, 1990-1998. p. 226.

¹⁵ *Ibíd.* p. 264.

manifestaciones que realizaban los estudiantes y que marcaría, definitivamente, la historia mexicana.

Así, el 2 de octubre de 1968 se transformaría en un hecho álgido que concluyó con la matanza de miles de personas que asistieron a ese acto.

Acontecimiento de grandes dimensiones, que se aunaba a una lista interminable de muertes provocadas por el estado, hacia aquellos que se atrevían a mejorar sus condiciones de vida; por otra parte, también se demostraba, con dicho suceso, las transformaciones sociales que México necesitaba .

Este genocidio, también, reveló un despertar para muchos otros: en varios sectores del pueblo mexicano se reflejaba la falta de credibilidad hacia los gobernantes que peleaban los puestos públicos y cedían el poder a sus aliados, la desigualdad social, corrupción, censura, etc.

Fue un desencanto, en el que la realidad tomaba otros rumbos, dejando una huella profunda y una puerta abierta a la continuidad de la contracultura en los setentas.

Eran los años del sexenio de Echeverría y todo el mundo parecía haberse olvidado que ese individuo había sido secretario de gobernación en 1968 y uno de los responsables directos de la masacre de Tlatelolco. Recuerdo que en algunos sectores se trataban de organizar sindicatos independientes, pero era muy difícil y arriesgado enfrentar a los burócratas y matones del PRI. Con los *infrarrealistas* no discutíamos casi nunca de política, con Bolaño, en particular, un poco.¹⁶

Los responsables directos de la masacre intentaron apaciguar lo que ya era un proceso ineludible. Si bien, lo que siguió a esta gran masacre fue un silencio breve que continuaba con los ideales de revolución y de cambio. Este proceso involucró a la literatura mostrándola como creación autónoma de los acontecimientos de la vida en la que la búsqueda de caminos implicaba asumir críticamente el papel de cada individuo.

La “literatura del *boom*” dejó sin duda el camino abierto a las letras latinoamericanas, a la par de hermanar una visión de la realidad que padecía América Latina. La expansión del imaginario desencadenó, en el ámbito juvenil, una correspondencia tangible entre los mundos ficticios creados por Cortázar, Vargas Llosa,

¹⁶ José Rosas Ribeiro. “*Infrarrealismo*”, en Raúl Silva, dir, audiorrevista *Nomedites*, núm.8, México, 2007.[s.p].

Márquez, Fuentes y la realidad; desde los cuales uno podía transformar la vida cotidiana en una aventura sensitiva. Los setentas se convirtieron, a partir de este auge narrativo, en una metamorfosis fecunda que traería consigo, para las nuevas generaciones, la apertura hacia un espacio e influencia de autores como Onetti, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Puig, José Revueltas; así la conciencia latinoamericana habitaba en aquellos que aceptaron la vitalidad como medio de conciencia latinoamericana.

El Infrarrealismo en México

Toda la efervescencia política de las dos décadas previas incidió en los años setentas. En la cultura permanecía la misma forma autoritaria y de poder. El movimiento *infrarrealista* nace como respuesta a la situación cultural imperante en México porque su cultura se caracterizaba por ser elitista ya que los espacios existentes eran controlados por el *status quo* que condicionaba a los escritores a afiliarse al *establecimiento* y puesto que los escritores incluidos en las élites eran incapaces de asumir una actitud crítica, subsistían bajo mafias, los *infrarrealistas* buscaban:

otro modo de ser poeta-escritor ante las opciones que le ofrece entonces la sociedad mexicana; detesta convertirse en un escritor funcionario, en el poeta ganador de concursos, en el escritor con chamba en una embajada, en un escritor burócrata (de derecha o de izquierda), en el obsesionado con su carrera y su lugar en la institución literaria, o en el escritor aparentemente ajeno a la política y que en cada oportunidad declara: me-importa-madre-la-política-yo-solo-quiero-hacer-mi-obra-personal. Ante estas opciones, el Infrarrealismo prefiere la ruptura y la aventura estética como proceso vital de búsqueda y de creación.¹⁷

Por ello el movimiento *infrarrealista* es una respuesta en contra de las élites literarias que caracterizaban la situación cultural en el México de aquella época, de esta forma se explica su aparición en un ambiente de transformaciones a nivel Latinoamérica.

En 1973, año del asesinato de Salvador Allende en Chile; de la ebullición represiva en Latinoamérica, consolidación de la prepotencia norteamericalbina y mitad del sexenio sucio e histórico de Luis Echeverría Álvarez, aparece el *Infrarrealismo*; movimiento

¹⁷ Rubén Medina, “Entre el escepticismo lúdico o la ironía creativa”, en Raúl Silva, dir, *Nomedites*, núm. 8, México, 2007.[s.p].

poético cofundado por Mario Santiago y el chileno, ya también extinto, Roberto Bolaño.¹⁸

En toda América Latina se presentaba una dominación y un control asfixiante en todo sentido, la caída de Allende mediante el golpe militar, la constante e inacabable represión estudiantil en México auguraban un futuro desafiante para la juventud. Para los jóvenes mexicanos la situación social del país era crítica después del 68: la economía nacional se declaraba en bancarrota, la falta de credibilidad en el Estado, que clausuraba toda esperanza, conformó un vacío y un resentimiento por parte de sus futuros ciudadanos.

El *Infrarrealismo* fue una acción poética que nació en una época marcada por el exilio provocado por las dictaduras militares de América Latina. En gran parte, eso provocó el encuentro de jóvenes poetas peruanos, chilenos y mexicanos en el DF. Dejarlo todo y lanzarse a los caminos fue la propuesta del Primer Manifiesto *Infrarrealista*, escrito por Roberto Bolaño. No es que el *Infrarrealismo* surgiera como una acción política y social. No. Aunque al paso de los años ha mostrado que en su poesía se refleja un estado de ánimo que flotaba en el ambiente de esa época atribulada. La esencia del *Infrarrealismo* está en su poesía. Más allá de la carta de autenticidad está el hecho poético, y en el *Infrarrealismo* hay poetas de una dimensión enorme como Mario Santiago Papatziario¹⁹.

Los medios estatales para la reconciliación con la juventud no hicieron esperar, la apertura de premios literarios y talleres, daban a los jóvenes “oportunidad” de expresión frente a la realidad que demostraba lo contrario. La consolidación de grupos culturales que servían al estado eran copia fiel del corporativismo nacional, los que estaban en estas cúpulas tenían un puesto asegurado y su voz valía y resonaba como un gran eco en el territorio mexicano. Si bien, en el panorama literario las publicaciones aumentaron ante la incertidumbre que generaba la rebeldía y la represión, también hubo voces que desde lo subterráneo miraban y apostaban por una transformación introducida por una actitud viva y crítica mediante la escritura.

El *Infrarrealismo* nació cuando estas docenas de poetas rebeldes, inquietos, descontentos con el estado de cosas de intelectuales acomodaticios y conformistas

¹⁸ Raúl Ramírez García. “Mario Santiago, tránsfuga de la monotonía”. *La cultura en occidente*. 28 de marzo de 2004.p 6.

¹⁹ Raúl Silva, “El estado de ánimo de un época atribulada”, entrevista por Luis Benítez [en línea] <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2469>>

(incluso los que se decían de izquierda y “con conciencia”), en una sociedad sosa, en un contexto de años de represiones (1968, 1972, la “guerra sucia”) y durante un status quo incluso, se fueron conociendo entre sí en recintos universitarios, bares, cafeterías, librerías, salas de conferencias, cineclubes, fiestas. Y se pusieron de acuerdo en que habría que “hacer algo”, algo diferente, intenso, auténtico, y que habría que luchar contra toda la estupidez, y que a los poetas les correspondía ese compromiso.²⁰

El *Infrarrealismo* fue un movimiento imperceptible contra los que se negaron a aceptar su existencia, fue para sus fundadores una actitud ante la vida, ante el arte, ante la literatura. Este movimiento en breve tiempo alcanzaría entre sus integrantes una identificación mutua. A partir del contexto represivo, su rebeldía se aliaba a las voces de los que bogaban por un cambio en el pensamiento mexicano y humano; movimiento que expresó mediante sus individualidades una voz unitaria que se consolidó a sí misma como un conjunto que apostaba por la revolución poética mediante un elemento esencial para la poesía: la vida.

El *Infrarrealismo* fue y es una ética en verso, el santo y seña de poetas que reíamos de más o menos los mismos chistes, nos emocionaban las mismas lecturas, nos asqueábamos de la misma mierda, queríamos cambiar las mismas cosas y nos corrían de las mismas fiestas. Éramos y somos banda, camaradas, chidos, choros.

Movimientos con menos coincidencias han cambiado el mundo, cambian el mundo, asómense a las calles del pueblo de México, de los pingüinos en Santiago.²¹

Los principales antecedentes con los que se fue conformando este grupo fueron varios, entre ellos, la asistencia de Mario Santiago al taller de Juan Bañuelos, que se impartía en el décimo piso de la torre de Rectoría. “En la sala contigua, Miguel Donoso Pareja impartía el taller de narrativa, al que concurría entre otros, Juan Villoro. Santiago, minucioso practicante de una tarea conocida como terrorismo cultural, discutía la literatura de taller de un modo brillante crítico y humorístico.”²² En este sentido perturbaba la dinámica del taller al lado de Cuauhtémoc y Ramón Méndez, además, de que estos jóvenes escritores se atrevieron a redactar la renuncia de Juan Bañuelos para que éste la firmara, acto con el cual los condenaron y los excluyeron.

²⁰ José Vicente Anaya. “Los *infrarrealistas*...Testimonios, manifiestos y poemas”, en *Revista Replicante*, México, Otoño, 2006, vol. III, núm 9, p 136.

²¹ Juan Esteban Harrington. “Sobre el *Infrarrealismo*”, en Raúl Silva, dir, audiorrevista *Nomedites*, México, núm.8, 2006.[s.p].

²² Ignacio Bajter. “Soles negros en las letras mexicanas”, en revista *Brecha*. 20 de marzo de 2008.p.4.

Después de que fueron expulsados su ímpetu poético los llevó en busca de otros espacios donde el exilio sería el punto de encuentro con los chilenos Roberto Bolaño y Bruno Montané. Casa del Lago sería un espacio *Infrarrealista* por breve tiempo en donde se organizó varios ciclos de conferencias y recitales entre ellos el más destacado fue el de *Joven poesía Latinoamericana Anglosajona y Francesa*, este evento congregó a la poesía chilena, peruana, mexicana, ecuatoriana, colombiana, salvadoreña, nicaragüense, anglosajona y francesa, lecturas programadas en el año de 1975.

Con casi dos años de gestación desde la revuelta de 1974 en el taller de poesía de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde un grupo de jóvenes poetas insurrectos firmamos la renuncia del entonces coordinador, Juan Bañuelos, el Movimiento *Infrarrealista* nació a la luz entre fines de 1975 y comienzos de 1976, en un edificio de la calle de Argentina, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde vivía Bruno Montané.

La idea del nombre y la fundación de un movimiento contra la cultura oficial fue de Roberto Bolaño, entusiasmado por la poesía irreverente de algunos cuantos jóvenes que seguíamos frecuentándonos tras nuestra expulsión del taller de Bañuelos.²³

Estos jóvenes poetas distarían de escritores incapaces de discernir sobre lo que las grandes mafias establecían: cuyo principal fin era ser servilistas al gobierno a cambio de cheques o lugares dentro de la cultura. Distantes más no apartados de su realidad este grupo de jóvenes apostó su vida a los caminos que recorrían el conocimiento sincero de la palabra. La caterva que azarosamente se fue integrando tenía como lugar recurrente “El Café la Habana”, ubicado en la calle de Bucareli en el centro del distrito mexicano.

Una madrugada de 1975, agotadas las reservas del espirituoso que compartíamos y cansados de vagar por las calles del centro de la Ciudad de México, Mario Santiago me invitó a visitar a un amigo suyo: Roberto Bolaño, quien vivía en un vetusto edificio cerca de la estación Cuauhtémoc del Metro. La recepción de Roberto no fue muy cordial que digamos, pues lo interrumpíamos de su diaria jornada de redacción creativa mañanera, que cumplía con el rigor de un burócrata sujeto a reloj checador. La conversación no fue muy larga, pero sí muy intensa. Cuando Santiago y yo salimos de la casa de Bolaño lo habíamos convencido de nuestra subversión vital contra el oficialismo de la cultura, y nos había comparado con los *beatniks*: “Tú eres Ginsberg –le había dicho a Santiago-, y éste es Corzo: son los *beatniks* de México”. Poco después –semanas o meses- Mario Santiago me informó que, entonces sí, estaba en puerta la constitución de un movimiento poético rebelde, el Infrarrealismo. En el camino, entre la frustrada creación del vitalismo y la llegada del Movimiento

²³ Ramón Méndez Estrada. “Como veo doy, una mirada al Movimiento *Infrarrealista*”, en Raúl Silva, dir., audiorrevista *Nomedites*, núm. 8. 2006.[s.p].

Infrarrealista, se habían quedado desperdigados nombres valiosos: Kyra Galván, Lisa Johnson, Mara y Vera Larrosa, y otros que no recuerdo.²⁴

El nombre del movimiento lo establece Roberto Bolaño a partir de tres referentes claves provenientes de la astronomía, el surrealismo y la ciencia ficción rusa:

el *Infrarrealismo* surge como símil de los recién descubiertos [1969] hoyos negros en el espacio, especie de vacíos donde la nada se aglutina, puertas a todas o a ninguna parte, espacios infrarreales; todo ello condimentado con la más pura vocación por las vanguardias de este siglo; futurismo, existencialismo, nadaísmo, rock, drogas, jazz y de especial manera el surrealismo.²⁵

El surrealismo, mediante Bolaño, sin duda dejó huella en el nombre del movimiento dotándolo de “un antecedente: cuando Bretón expulsó del surrealismo al pintor chileno Roberto Matta, éste funda el *Infrarrealismo*, un grupo que no era más que un juego de la imposibilidad y la expiración: no tenía otro integrante que su fundador.”²⁶

Asimismo el significado se basa en el símbolo de los soles negros²⁷ el cual tiene su referente en la ciencia ficción rusa y que se logra concretar de la siguiente manera:

Idea de Roberto, la explicaba como una metáfora: a quienes cometimos el pecado de rebelarnos contra una de las glorias nacionales de la poesía nos tenían vetados en todas las publicaciones y espacios culturales de México; decía que éramos como soles negros, de esos que no se ven pero que atraen la luz, materia condensada a tal grado que hace caer a la energía por su peso, y auguraba que nosotros haríamos la literatura clásica de nuestro tiempo.

Seducidos por el poeta chileno, fundamos el Movimiento *Infrarrealista*. Después de la larga gestación, el parto fue alegre y mucho el entusiasmo con que nos proponíamos volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial. Había muchos artistas sumados a la subversiva intención. Si no me traiciona la memoria, la noche de la constitución estábamos en la casa de Montané entre 30 y 40 personas, la mayoría

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Cit. pos*, R. Ramírez García, *op. cit.*, p.6.

²⁶ I. Bajter, *op.cit.*, p. 5.

²⁷ Patricia Espinosa ha encontrado en esa metáfora de los soles negros el origen del concepto *Infrarrealismo* [...] aparecido en el único número de *Correspondencia Infra*, en 1977, se cita en las primeras líneas del relato “la Infra del dragón”, del ruso Georgij Gurevic, traducido al español en 1968 y compilado por Jacques Bergier en **Lo mejor de la ciencia ficción rusa**. Gurevic narra el viaje en una nave cósmica “*hacia los soles negros, cuerpos no luminosos u oscuros, estrellas- pueblos no indicados en los mapas celestes orientados siempre a las estrellas-ciudades. Soles invisibles, negros como el carbón, planetas calentados desde dentro, serán también llamados ‘infra’*”, señala Espinosa, abriendo la imaginación del detective salvaje, lector de ciencia ficción. “*Bolaño ve desesperación en aquellos escritores soviéticos de la Guerra Fría, que intentan generar un discurso que opere como pliegue respecto al sistema de control. La búsqueda de la infra funciona como metáfora de la subversión del sujeto, único mito posible, única utopía posible de sustentar. Tal como sucede con los soles negros, lo negativo se volverá energía potenciadora interior. Es decir, aquello que quitaba fuerza, el acoso del poder o los poderes, devendrá potencia.*”. *Cit. pos*, I. Bajter, *op.cit.*, p.5.

jóvenes, hombres y mujeres, músicos, pintores, narradores, poetas... La mayoría desertaron.²⁸

Mediante la revolución poética, por la que los poetas consagrados no apostarían nunca, los *infrarrealistas* se hermanan con las vanguardias y se construyen a partir del conocimiento y empleo de su tradición literaria, así, enarbolaban una actitud ante su realidad.

El movimiento *infrarrealista* reúne a un grupo de jóvenes entre los 17 y 23 años que tienen en común el vivir a la intemperie, haberse fugado de algún taller literario, no durar mucho tiempo en los trabajos, decomisar libros de las librerías elegantes, conocer todos los barrios del DF y dónde hacer el mejor conecte, haber leído los manuales de Martha Harnecker y haber sido expulsados de las juventudes comunistas o de alguna corriente trostka, recitar poemas en los bares del centro, llegar sorpresivamente a los recitales de poesía y las presentaciones de libros, organizar fiestas que duraban de domingo a sábado, y amanecer en cualquier playa del mar pacífico. Pronto esos jóvenes se dan cuenta que forman ya una tribu y se configuran alrededor del *Infrarrealismo* como una forma de dar expresión estética a sus inquietudes y dedicarse a joder al prójimo que teme perder sus privilegios.²⁹

Grupo conformado por diecinueve artistas: Mario Santiago Papasquiaro fue uno de los fundadores del *Infrarrealismo* al lado de Héctor Apolinar, Bruno Montané, Mara Larrosa, Vera Larrosa, Kyra Galván, Ramón Méndez, Cuauhtémoc Méndez, Jorge Hernández (piel divina), José Vicente Anaya, José Peguero, Roberto Bolaño, Guadalupe Ochoa, Darío Galicia, Edgar Altamirano, José Rosas Ribeyro, Carlos David Malfavon, Rubén Medina, Juan Esteban Harrington. A nivel Latinoamérica el movimiento *infra* se desarrolla a la par de grupos afines, como son, *Hora Zero*, *El Techo de la Ballena* y *La bufanda del Sol*.

En México, la existencia de los rebeldes *infrarrealistas* me pareció por error algo tan normal como si ocurriera en Estados Unidos, Francia, Rusia o Perú. Pensé que esos poetas hacían parte del juego múltiple de la poesía local y que por ende pertenecían a un amplio campo de tiro plural, donde no sólo existía o era admitida una corriente bien portada del ejercicio poético, la que fatiga crepúsculos y albas y sueños, y gana concursos y se unta perfume, sino otra; la terrible y sucia heredera de la poesía norteamericana, con aires de libertad, inyectada desde Brasil con los modernistas y sus discípulos de Perú o Colombia. No acerté del todo: pronto supe que esa poesía

²⁸ Ramón Méndez Estrada, *op. cit.*[s.p].

²⁹ R. Medina. *op. cit.*,[s.p].

maldita no podía ser aceptada y que se le veía como un peligro mayúsculo, un asunto de verdadera seguridad nacional.

Santiago y sus amigos eran más extranjeros que muchos extranjeros en su propio país. Incluso supe de agresiones físicas contra ellos, de intento de exterminio, de búsqueda de una “solución final” para estos malditos que dañaban las fiestas de la poesía oficial. Sus enemigos no tenían mucho sentido del humor. En Colombia, como en Perú, casi todos los poetas son malditos de antemano, porque no hay más botín para repartir que la muerte y la fiesta, y por eso los terribles *infrarrealistas*, a quienes muchos evitaban con pavor en aquel entonces, me parecieron poetas que cumplían con su verdadera función, o sea la ejercida por Baudelaire en su canto a la carroña o Blaise Cendrars en su testimonio viaje o Vicente Huidobro, o Pablo de Rokha en su delirio arañado de palabras.³⁰

Mario Santiago Papasquiario poeta Fundador

“Mario Santiago Papasquiario/ *infrarrealista* de 1ª hora ((milita en este movimiento trepidatorio desde su fundación en 1975))”³¹. Poeta que convirtió su vida en una aventura interminable, dispuesto en todo momento a la búsqueda, un *outsider* que en su camino encontró seres afines a su ética artística, provocador de trifulcas intelectuales, funda el movimiento *infrarrealista* y declara:

NO HACER UN OFICIO DEL ARTE
MOSTRAR QUE TODO ES ARTE Y QUE TODO MUNDO PUEDE HACERLO
OCUPARSE DE COSAS “INSIGNIFICANTES” / SIN VALOR INSTITUCIONAL
/ JUGAR / EL ARTE DEBE SER ILIMITADO EN CANTIDAD, ACCESIBLE
A TODOS, Y SI ES POSIBLE FABRICADO POR TODOS³²
¡!!

En la obra poética de Mario este rasgo estará expresado en el lenguaje sencillo y en el uso del habla popular mexicana, ésta es la expresión del dominio de su propia cultura y tradición, dada, mediante palabras inmediatas provenientes de lo cotidiano, lo cotidiano toca el límite de la invención para darles un giro expresivo que aleja la construcción de sus imágenes de los lugares comunes, dicho lo anterior, el arte con este manejo lingüístico es un juego y un arte al alcance de todos.

³⁰ E. Aguilar, *op.cit.*, p. 19.

³¹ Mario Santiago Papasquiario, “Carte d’ Identité”, *Aullido de Cisne*, México, Al este del paraíso, 1996. [contraportada]

³² M Papasquiario, “Mario Santiago manifiesto *Infrarrealista*”, en revista *Viento en vela*, México, Año 1, septiembre de 2006, p. 37.

CAPÍTULO II “CARTE D’ IDENTITÉ”

*He cumplido minuciosamente mi destino
::Esta aventura que inició & concluirá en un sueño::
Lento como la luna he ido despellejando mis fases & mis frases
Amanezco garabato/anochezco grito
Mi música es opiácea
Mi cascada de 1 fulgor punzocortante
M.S.P.*

¿Quién eres? Soy 1 extranjero para Dios, para la policía, para mí mismo.

Cerrada de Rafael Guillen Mixcoac, D.F, 24 de diciembre del año 1953. Lugar y fecha de nacimiento del poeta Mario Santiago, cuyo recuerdo de infancia es la intensidad de las estrellas en Tierra Colorada, Guerrero. Imagen que se transformaría en poema, en el primer contacto con la escritura.

Iluminación que forjaría en el lomo salvaje de sus letras la poesía de un trotamundos.

emitió su Aullido de Cisne primigenio en la Ciudad de México -capital de los humillados a raíz- en medio de 1 tormenta eléctrica/ la madrugada del 24 de diciembre de 1953

- año de la muerte de Dylan Tomas & Jorge Negrete-.

La cuerda del eco de ese *tour de fórceps a capella* ((bizonte burilado en la placenta de Altamira)) retumba en el violín de Ingres de estas páginas/que a ojo de buen cubero concentran apenas el 10% de los glóbulos rojos de su ópera primate.

Serpiente de agua en el horóscopo chino/*Ocelote* en el náhuatl/*Capricornio* en el occidental/ fue en su infancia seguidor de las glorias del *Rebaño Sagrado* del Guadalajara...⁴⁴

Edad en la que tiene un lazo con las letras mediante la lectura, su iniciación en este ejercicio fue gracias a su abuela Gabriela Espinosa, quien a falta de una buena visión, pedía a Mario leerle pasajes de la Biblia o vidas de santos. La relación que llevaba con ella era muy entrañable y cercana: fines de semana la visitaban él y sus hermanos debido a que su madre –Yolanda Pineda Espinoza– trabajaba.

Guerrero, entonces, se convertiría en su segundo hogar, lugar en el que comenzaría a escribir y donde su primera aparición pública sería después del fallecimiento de Gabriela, su abuela.

Estaba jugando a *soy yo mismo*
el eco de mi abuela y de mis sueños
el ángel que veía arder su sangre / como en legendario cisne de gitanos
estaba & aún estoy moviendo el barro
para poder tocar de 1 solo salto la hembra viva de esa cascada de albas.⁴⁵

⁴⁴ M. Papasquiario, “Carte d’ Identité”, *Aullido de Cisne*, México, Al este del paraíso, 1996. [contraportada].

⁴⁵ M. Papasquiario, “Tierra Colorada”, *Jeta de Santo*, México, 2008, p. 148.

La curiosidad formó parte importante de su persona y lo condujo a descubrir mundos distintos en los libros prohibidos que tenía guardados, bajo llave, una de sus tías que era doctora. Así fue su encuentro furtivo con la literatura, signo que lo marcó y que lo condujo a ganar premios de oratoria cuando cursaba la primaria, donde la enseñanza de esta materia, indujo una convivencia mutua con sus hermanos –Francisco y Héctor – que a manera de disciplina, también creada por su madre, impulsaba a Mario a continuar su práctica poética constante.

En la secundaria continúa escribiendo y es donde comienza su interés por el anarquismo, pues, uno de sus profesores pidió realizar un trabajo sobre dicho tema, hecho que años más adelante Mario lo tendrá como una anécdota muy presente y considerará a Los Flores Magón como una de sus “familias preclaras”.

José Alfredo Zendejas Pineda fue el nombre que heredó de su padre José Alfredo Zendejas Merino y éste, a su vez, de su abuelo Alfredo Zendejas. Sin embargo, al descubrir su vocación poética y concursar (como requisito indispensable se les pedía un seudónimo) es cuando decide autonombrarse: Mario Santiago “Mario por mar” “Santiago por santo”, según afirma el menor de sus hermanos Héctor en una entrevista hecha en el programa *Poesía Salvaje*.

Desde que empecé a pergeñar mis primeros poemas, a los 14 años, me llamo Mario Santiago. El Papasquiario lo añadí en 1994 cuando evoqué las detenciones juveniles que sufrí de la Policía por no traer calcetines y llevar libros marxistas, y por la cercanía que tuve con José Revueltas en sus últimos años de vida. Me sorprende que a la gente le extrañe que use pseudónimo cuando es una tradición en todas las artes, pero creo que en México las personas prefieren ponerse su nombre bursátil porque pertenece a familias privilegiadas.⁴⁶

En el año de 1969 ingresa a la preparatoria No. 1 de la UNAM ubicada en San Ildefonso. Periodo donde participa en concursos literarios y se involucra en la política: se convierte en líder estudiantil formando un comité de lucha contra los grupos represivos estudiantiles (porros).

⁴⁶ M. Papasquiario, *cit. pos*, Raúl Ramírez García, *op.cit.*, p. 6.

En marzo de 1971 entra al taller de poesía de la UNAM que impartía Juan Bañuelos, en el décimo piso de rectoría. En diciembre del mismo año Óscar Oliva, que en ese tiempo era director de literatura en Bellas Artes, lo invita a recitar en el centenario de Manuel Acuña que se llevaría a cabo en el vestíbulo del Palacio, oportunidad en la que redactó su primer poema por encargo y se le pagarían 300 pesos. “Yo no entendía que a alguien le pagaran por leer un poema... Tienes quince días ¿lo puedes hacer? Y a mí sólo me bailaba la onda de los 300 pesos y le dije que a huevo, y escribí un poema como de 60 cuartillas. Fue mi primer poema de largo aliento.”⁴⁷

La universidad reafirmó el único camino posible para el poeta: la escritura. Pues al cursar la carrera de Sociología, con su continua filiación marxista-leninista-anarquista, decide dejar de lado su participación política. Al respecto comenta su hermano Héctor: “llega un día a la casa, no sé qué sucedió en la universidad, y escribe un poema del cual sólo recuerdo que decía ‘juro que juré no volver a meterme en la política’ y desde entonces Mario Santiago se volvió poeta”.

Pese a cambiar a la carrera de Filosofía, en la misma casa de estudios a principios de lo que fuera el *Infrarrealismo*, Mario escribe (según Héctor) que “los *infrarrealistas* eran prófugos de la universidad burguesa, porque la mediocridad de la enseñanza era la enseñanza de la mediocridad”. Entonces, por decisión propia, abandona la universidad y su vida la dedica totalmente a la poesía.

Así, a la edad de 19 años se congratula de haber conocido a José Revueltas y Efraín Huerta en sus respectivas casas. Mario Santiago visitaba talleres literarios en su búsqueda permanente de encontrarse con seres afines. A la vez que motivaba dinámicas distintas al generar preguntas que incitaban a la polémica.

En 1973 asiste, también, al taller de cuento de Miguel Donoso Pareja y conoce a Juan Villoro quien alude a la personalidad, del mejor alumno del taller poético de Juan Bañuelos: “con poca piedad y mucho humor... Mario citaba objetos imposibles para

⁴⁷ Entrevista por Óscar Enrique Ornelas en *El Financiero*. “En realidad soy un poeta peruano nacido en México”. 29 de Marzo de 1995.

apoyar sus argumentos. A los 18 años había leído todos los libros, visto todas las películas, escuchado todos los discos”.⁴⁸

Esta actitud constante en su persona lo involucró en un proyecto con miras a la creación de un movimiento artístico, cuyo primer manifiesto sería publicado en *Zarazo*. Proyecto de revista independiente que Mario fundara y coordinara al lado de José Antonio Suarez (también poeta) en los primeros meses del año 74.

Preludio de lo que fuera el *Infrarrealismo* la revista *Zarazo* fue “El punto previo a la embriaguez, de mayor achispamiento, de mayor lucidez”, refiere Suarez, porque sería el nombre probable del grupo que conformarían. La revista logró conjuntar, en el número *ceró*, corrientes como los *Beats* de San Francisco, *La Bufanda del Sol* de Ecuador, *El techo de la Ballena* de Venezuela, y el movimiento *Hora Zero* de Perú. Sin embargo, dicho proyecto sería truncado por falta de solvencia económica por lo que únicamente apareció el número *ceró*.

Este primer acontecimiento imprevisible conllevaría a la misma senda. Ya que a finales de 1974 y principios de 1975 los lazos de amistad entre los jóvenes poetas que asistían al taller poético, impartido en Casa de Lago, irían integrándose a una visión conjunta.

La Casa del Lago sede donde fuera coordinador Juan Bañuelos del taller de Difusión Cultural de la UNAM acunaría un episodio relevante para la existencia de la corriente *infrarrealista*, donde la crítica de estos “inexpertos” poetas aplicarían una lección permanente a su maestro, respecto a las formas de entender y enseñar la poesía:

Hasta entonces yo había asistido cuatro veces al taller y nunca había ocurrido nada, lo cual es un decir, porque bien mirado siempre ocurrían cosas: leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico.

⁴⁸ Juan Villoro, “Un poeta”, en *La Jornada Semanal*, 1° de febrero de 1998.

El método era idóneo para que nadie fuera amigo de nadie o para que las amistades se cimentaran en la enfermedad y el rencor.

Por otra parte no puedo decir que Álamo fuera un buen crítico, aunque siempre hablaba de la crítica. Ahora creo que hablaba por hablar. Sabía lo que era una perífrasis, no muy bien, pero lo sabía. No sabía, sin embargo, lo que era una pentapódia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies, tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio)... ¿Qué cómo sé que no lo sabía? Porque cometí el error, el primer día del taller, de preguntárselo.⁴⁹

La insatisfacción de la enseñanza que recibían por parte del profesor Bañuelos sería uno de los impulsos natos para encontrar en la composición poética, no sólo el ejercicio crítico, sino una comprensión cabal en las raíces de la propia poesía.

Mario Santiago con algunos amigos, le pedía **estudiar**. ‘Estudiemos el Siglo de Oro, Juan. Vamos a leer a Quevedo. Llama a algunos de tus cuates para que vengan a platicar cada quince días’, solicitudes siempre desatendidas, hasta que al fin, a principios de 1974, el propio Mario Santiago le redactó su renuncia al chiapaneco, la cual tuvo que firmar en presencia –y con rúbricas– de la mayor parte de los miembros del taller. “Qué buena broma muchachos”– decía Bañuelos–, cambiando de color. “No es broma, Juan, no te queremos. Queremos aprender y tú no sirves para estas cosas⁵⁰

Las autoridades de dicha casa cultural negaron el reconocimiento del documento firmado y propusieron otras alternativas. Sin embargo, las palabras quedaron en el aire y los hechos fueron otros: los expulsaron del taller negándoles el acceso a la Casa.

Roberto escritor chileno que fue testigo de las constantes trabas que implicaba transformar el ambiente literario, compartió experiencias que lo orientaron a definir una postura. Miró una de las constantes a las que se enfrentaban aquellos jóvenes que osaron ser críticos: el veto permanente a los espacios y las publicaciones establecidos en la cultura oficial. El ninguneo sería la forma sutil de intentar desaparecer su rebeldía. Dicha circunstancia semejó para Bolaño la metáfora de los “soles negros”. Aquella materia de la que se compone la nada permitiendo la apertura de puertas a espacios infinitos.

⁴⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives Salvajes*, 12ª ed, España, Anagrama, 1998, pp.13,14. Aunque es un episodio ficticio escrito por Roberto Bolaño, cofundador del *Infrarrealismo*, lo recrea con ironía ya que en el fondo guarda una esencia verídica.

⁵⁰ M. Papasquiario, *cit. pos.*, Ramón Méndez Estrada en *El Gallo Ilustrado*, “Ese piel roja que no marchó jamás en fila india”, 10 de enero de 1999. p.6.

En 1975 funda el movimiento *Infrarrealista*. En ese periodo Mario Santiago trabajó “como corrector de estilo y/o editor para las editoriales *Limusa, Trillas*, la Dirección de Contenidos y Métodos Educativos de la S.E.P, la Dirección de Literatura de Bellas Artes de Jalisco, el suplemento *La Cultura en México* y la revista *El Correo* de la Unesco, en París”⁵¹. En este periodo dialoga con los poetas norteamericanos.

En 1975 Ramón Méndez y yo leíamos diariamente a los *Beats* como a Yack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burrows hasta a Rimbaud, fue como manotear al mundo, la poesía es mi novia exprés. En 1975 fui corrector de estilo de Joaquín Mortíz, hacía pruebas de galera a Silvia Lemus; estuve corrigiendo durante cuatro meses el libro de *Terra Nostra* aunque Enrique Díez Canedo dijo que él lo corrigió⁵²

Junto con los integrantes *infras* realizaría, en esta corta etapa de 1975 a 1976, diversas actividades; entre las más importantes sería la creación de espacios independientes mediante las publicaciones subterráneas, los recitales y lecturas donde el performance le imprimían un aire novedoso a sus presentaciones grupales. Años en los que conoce a Claudia Kerik, de quien se enamora.

A los veintiún años no quería escuchar el español mexicano, quería tener la libertad de estar fuera de todo, hasta aprendí a distinguir cuatro idiomas diferentes: el árabe, el inglés, el hebreo y el español. Me fui a Israel a ver a Claudia Kerik [Rotem...] que desde 1975, por sus caderas, ella es mi helena de Troya. En noviembre de 1977 estuve en un kibutz con Ramón [...] en el avión escuchaba un casete de Patti Smith y me tomaba una botella de vino marca Borgoña, dos días antes había sucedido un atentado en *Ars France*, en *Tel-Aviv*. Bajamos del avión como trecientas personas. A mí me interrogaron los de la migra, el interrogatorio duró una hora, me preguntaban a qué había venido, qué árabes conocía, qué domicilios iba a visitar, eso de cuidarse de la tira es de la chingada⁵³

En su aventura épica llega a la puerta de Claudia tambaleándose:

Todo comenzó en febrero pasado, una tarde gris, delgada como un sudario, que a veces suelen estremecer el cielo de Tel-Aviv. Alguien tocó el timbre de nuestro departamento de la calle Hashomer. Cuando abrí apareció ante mí el poeta Ulises Lima, el jefe del grupo autodenominado real visceralista. No puedo decir que no lo conociera, en realidad sólo lo había visto una vez, pero Claudia solía contar historias de él y Daniel alguna vez me leyó alguno de sus poemas. La literatura, sin embargo, no es mi fuerte y posiblemente nunca supe apreciar el valor de sus versos. En cualquier caso,

⁵¹ M.Papasquiario, “Currículum Vitae”, Doc. inéd, México, [s.a],[s.p].

⁵² M.Papasquiario, *cit. pos*, Délton “Testimonio: Mario Santiago”, en Raúl Silva, dir, audiorrevista *Nomedites*, núm. 8, 2006. [s.p].

⁵³ *Idem*.

el hombre que tenía ante mí no parecía un poeta sino más bien un mendigo.⁵⁴

Después de que regresa de Israel pasa por Austria según refiere en una entrevista Jorge Hernández (piel divina).

En Austria andaba de vagabundo, se encontró con otros vagabundos en las calles de Viena cuando vendía periódicos y, ahí lo agarró la policía, lo encerraron. Me acuerdo que eso era para él motivo de orgullo, enseñaba el acta donde la policía le toma sus datos y lo encierran.

Llegan a los separos donde él estaba detenido y le preguntaban: ¿quién eres? ¿De dónde vienes? Le hablaban en una lengua, en otra lengua, hasta que finalmente le hablaron en inglés y ahí pudo entablar un diálogo con el policía.

Mario le dijo, es que yo soy mexicano, nosotros tuvimos un emperador allá en México y, le responde el policía: sí, nosotros lo fusilamos, continuó el policía, es que aquí en el museo de Viena nosotros tenemos el penacho de Moctezuma.

Mario, que tenía mucho sentido del humor, le respondió: pues sí yo vine aquí para ponerme el penacho de Moctezuma y bailar con el penacho. Finalmente como no había cometido ninguna falta lo soltaron.⁵⁵

Para el poeta varios episodios que vivió en Europa dejaron profunda huella, así como las personas y seres a los que dedica sus poemas, sus largas caminatas siempre estarán y habitarán su poesía.

Pide 1 deseo
Me gruñeron en la Polizaigeufauzen de Viena
& yo / me puse el penacho de Moctezuma
Volví a fusilar a Maximiliano
Canté con mi tiroides más dulce: *Thanatos Go Home*
Zapateé la danza
que pone a gritar a la lluvia
volví engrudo el mito de los 7 suicidios del gato
& exigí la desnudez sin canela ni azúcar
De todas las posibilidades
la reencarnación en chinga de todo poema-erupción⁵⁶

Escribía todo el tiempo, por ello, su manejo oral de la poesía no le permitió salvaguardar en papel gran cantidad de poemas. Sin embargo, su poesía fue publicada principalmente en revistas y lo que escribía en los márgenes de los libros preservó su genio artístico.

⁵⁴R. Bolaño. *op cit.*,p 284. En este episodio el personaje ficticio Norman Bolzman, pareja de Claudia, narra el encuentro tan esperado por Mario Santiago ante ella. En la novela nuestro escritor se llama “Ulises Lima” y el movimiento *infrarrealista* “real visceralista o viscerrealistas”. Novela en la que Roberto Bolaño se mofa de la visión que se tiene de los poetas, aquellos seres “exquisitos”, quienes deben guardar ciertas normas. Ulises Lima mostrará siempre un giro en toda esta concepción.

⁵⁵ Jorge Hernandez, entrevista por Illimani G. Esparza Castillo, Zacatenco, 24 de enero de 2010.

⁵⁶ M.Papasquiari, “Arte poética”, Lolita Boch, comp, *Hecho en México*, México, Mondadori, 2007.p.249.

Escribe como camina / a ritmo de chile frito.
A tranco firme & sin doblarse.
Entre 1976 & 1978 vivió como chupamirto / olisqueando los puntos cardinales
de su laboratorio-aprendizaje: París / Viena / Barcelona & Jerusalem.
Su mujer le dice de cariño: *Ojos de nutria / Boca de glande*.⁵⁷

Ante el asombro de mirar una nevada queda grabado ese recuerdo como primera imagen de su estancia en las tierras europeas. En sus diversos caminos exploraría ser pescador en Port Vendres, voceador, clochard, recolector de fruta en Lérida y preso político en Viena. Ese viaje fue legendario y hubo de mostrarle al autor lo que su alma perseguía.

Yo hice el viaje y no lo creía, me gustaba el olor de los cedros al llegar, mis ojos se llenaron de sombra; la aventura es un patín épico, de temple, lo demás vale para pura chingada, lo más chingón fue haber llegado bailando frente a la puerta de Caludia Kerik, fue mi aventura y sigue siéndolo. Esa noche lloraba en un pozo viendo una lluvia de estrellas, reclamaba a Dios de ser injusto, de ser, lo que yo quería.

Desde entonces escribía treinta y cinco cartas al día a la chilena Marigarita Quintana. Luego me recorrí ochenta y tres kilómetros en Francia, no me la acababa, era un viaje fregón. En la vida te la tienes que jugar, es de esencia, hay que ser como Aquiles o Patroclo.

Por ese tiempo quería conocer la realidad humana, de la mentira a la ilusión, yo le dije muchas verdades a la psicoanalista lacaniana Mary Languer y es que me doy el lujo de nombrar las cosas de pe a pa, soy un soñador perpetuo, antes soñaba esquirlas, ahora sueño películas enteras, sueño cabronazos, ahora, me está cargando la chingada.

A varios cabrones intelectuales les puse en la madre, que es a lo que me dedico, estando arriba del cine Cosmos, me dije, yo no me muevo por dinero.

Mario Santiago, luego le habló del sepuku, del harakiri, de la catana, de la onagata y otras formas del suicidio, al final me dijo, chinga a tu madre, el hielo no quema a los resucitados.⁵⁸

Los libros extraídos de la biblioteca de Jerusalén otorgaron a Mario la fascinación de encontrar otro mundo en sus lecturas.

& en su 1a. juventud subía & bajaba ((*sin timón & en el delirio*)) por las serpientes & escaleras escherianas de la *Dialéctica de la Naturaleza* – este desmadre desigual & combinado – con tal impulso / que sólo la revelación que le transmitiera el chaneque brigadier José Revueltas: *La tragedia de la especie humana es su carencia de sí* lo mantuvo con los pies alados sosteniendo el peso drenado de su cerebelo abierto.⁵⁹

En 1979 regresará a la capital de México. Es en esta capital defeña es donde conoce a Rebeca López, su esposa, quien no muy asidua a los recitales asiste el 29 de

⁵⁷ M. Papasquiario, “Carte d’ Identité”, *op. cit.* [contraportada].

⁵⁸ M. Papasquiario, *cit. pos.*, Delton, en Raúl Silva, dir, *op. cit.* [s.p].

⁵⁹ M. Papasquiario, “Carte d’ Identité”, *op. cit.* [contraportada].

agosto del 87 a la cafetería de Bellas Artes a una lectura: “esto no me parecía que tuviera nada que ver, así que me moría por la curiosidad y fui a ese recital”⁶⁰.

La lectura de Mario dejó a los presentes con las palabras “¿qué es eso? Él no respondió. Hasta que alguien más pidió un poema, entonces, respondió con poesía”.⁶¹

Hoy / mañana & siempre.

Antipoeta & vago insobornable / prófugo de la Nada / ajolote en 1 cascada
de aire,

Lo que más ama en la marejada de la vida:

Las hembras platívolas que no cesan de minar la masmedula mítica de los
habitantes de esta galaxia-Oliverio Gironde.

Su profesión es darse cuenta.

Su verdad / ninguna.

Su número teosófico: el 69.

Su *alter ego* / sueño & guía:

Edmundo Dantés / Conde de Montecristo.

Su máxima ilusión: meterle 1 gol de corner a la ausencia
flagrante del viento de Dios Campeador.⁶²

Divina sibi canit et orbi: *Aullido de Cisne*

El único libro publicado por el poeta Mario Santiago Papasquiaro es *Aullido de Cisne*, obra que aparece en México en el año 1996 bajo el sello editorial *Al Este del Paraíso*, con un total de ciento cincuenta páginas.

Aunque el poeta nunca menciona el significado del título de la obra vemos que el nombre contiene muchos nexos con diversos referentes literarios, por ejemplo, con el poema “Howl” de Allen Ginsberg ya que este texto marca una diferencia generacional en la poesía estadounidense consideramos que por ello Mario Santiago nombra *Aullido* a su libro aludiendo al poema de Ginsberg con la intención de otorgarle esta misma significación de cambio o transformación generacional que marcará su obra.

Igualmente el título nos recuerda cierta relación con el modernismo mediante el símbolo del cisne empleado constantemente por el poeta Rubén Darío quien alude al

⁶⁰ Rebeca López, entrevista por Illimani G. Esparza Castillo, Col. Roma, 11 de enero de 2006.

⁶¹ *Idem*.

⁶² M. Papasquiaro, “Carte d’ Identité”, *op. cit.* [contraportada].

ave de Leda, ya que es Leda quien se consagra cisne, mediante este guiño con el modernismo, Santiago asume la característica de este movimiento primigenio en México para calificar nuevamente la obra como un inicio en nuestras letras mexicanas hacia otro movimiento literario hispanoamericano como lo es ya el *Infrarrealismo*.

Otra posibilidad más acertada quizá tiene relación con la antigua Grecia “el cisne era el ave de Apolo y Venus y en la que se metamorfoseó Zeus para seducir a Leda.”

Será el emblema del poeta inspirado, del pontífice sagrado, del druida vestido de blanco, del bardo nórdico, etc. El mito de Leda parece, a primera vista, aceptar la misma interpretación, masculina y diurna, del símbolo del cisne [...] Los amores de Zeus-Cisne y de Leda-Oca representan pues la bipolarización del símbolo, lo que conduce a pensar que los griegos, aproximando voluntariamente sus dos acepciones diurna y nocturna, han visto en este pájaro un símbolo hermafrodita en el que Leda y su divino amante no son más que uno.[...] idea que fundamenta el análisis que efectúa Gastón Bachelard [...], como la del Deseo, llamando a confundirse las dos polaridades del mundo manifestadas por sus luminarias. El canto del cisne por consiguiente puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante... antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa (ibid.). El cisne muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en el símbolo del deseo primero que es el deseo sexual. Prosiguiendo el análisis del canto del cisne, resulta desconcertante dar de nuevo, a través del sesgo del psicoanálisis, la cadena simbólica luz-palabra-semen⁶³

Todos estos elementos son encontrados a lo largo del libro, el plano sexual y del deseo se tornará poema. Un canto dulce encausado a realizar un viaje místico, sonoramente en alarido hacia el silencio y la ceguera, un contacto hacia lo divino mediante todo lo que integra el mundo, todo lo que conoce el poeta a su paso y resinifica. Así, la siguiente relación posible la encontramos al abrir el libro y ver en el interior del una imagen elaborada por el ilustrador Carlos Coffen Serpas donde nos muestra el silencio de un ser iluminado, podemos anclar este referente al siguiente aspecto que completaría el significado del título *Aullido de Cisne*.

<<Los símbolos clásicos del viaje místico hacia el otro mundo — dice Scheneider— son el cisne y el arpa. Por esto, el último canto que entonaban los músicos y poetas moribundos, se acompañaba con el arpa y se llamó canto del cisne. Según Aristóteles, las almas de los cantores se transformaban en cisnes.>> En el lenguaje

⁶³ *Diccionario de los símbolos*, dir. por Jean Chevalier . 2ª ed, Tr. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1988. p. 306.

poético ha quedado la expresión <<el canto del cisne>> melodioso y tierno, que exhalaba — se dice— al morir. De aquí el bello simbolismo de esta hermosa ficción que la ciencia nunca podrá arrebatar a la poesía: el saludar a la muerte con los más dulces acentos, el cantar el postrero adiós sin perder la noble gracia ni la dulzura del cisne <<canto del cisne>> ha quedado como expresión proverbial que se refiere a la última obra de un poeta, de un músico, etc, terminada poco antes de su muerte.⁶⁴

En cuanto al contenido de este poemario el autor refiere en una entrevista “— **Aullido de Cisne** es una leve probada de poemas (59) escritos entre 1979 y 1992, quizás apenas un 10 por ciento de lo que he garabateado desde 1973 hasta la fecha; aparte de aquello que se hayan tragado el cielo y el mar.”⁶⁵ Al interior, un epígrafe escrito por el autor que versa de la siguiente manera: “El poeta es el geiser de su propio ser”.

Mario fue el propio editor de su libro y pidió a Rodolfo Zanabria, amigo suyo, que lo ilustrara. Los poemas que consolidan esta obra aparecen ordenados bajo el criterio del autor de la siguiente manera: “Visión en el Sinaí”, “Adolescencia bisiesta”, “Hijos del rey Lopitos”, “Correspondencia infra”, “San Juan de la Cruz le da 1 aventón a Neal Cassady/ En la frontera entre el mito & el sueño”, “*El asesino sonámbulo cruzó los portales de la pesadilla vacía...*”, “Camino a Teotitlán del camino pero aún en el metro San Lázaro”, “15 de junio de 1984”.

Aparece la primera ilustración de Zanabria, continúa con “Desespejo”, “Imitación de Li Po”, “Sácale la flama al diablo”, “La realidad mancha”, “Saltapatrás & salucita”, “Soy & no”, “Inatrapable luz”, “Con el cielo por dentro”, “Quién sino tú”, “Azorado el rayo”, “Ecce homo”.

La segunda ilustración separa los textos antes mencionados de los siguientes: “Kaput”, “Sin embargo sobrevuelo como 1 dinastía de soles”, “Confirmación”, “¿Cuántos hijos tuvo Diógenes el Cínico/...”, “Va por ti Jesús Luis”, “*Se quebró el postrero pomo/...*”, “*Truncado en plena flor de tus pecados...*” “Popocatépetl rodante”, “Última elegía a Jesús Luis Benítez”.

Encontramos la siguiente imagen que abre el siguiente apartado, después los poemas: “Callejón sin salida”, “Deux machina/ en las afueras ((cada vez más afuera)) de

⁶⁴ *Diccionario de Símbolos y Mitos*, dir. por J.A. Pérez-Rioja, 7ª ed, Madrid, Tecnos, 2003. pp. 110,111.

⁶⁵ M. Papasquiaro. “La posteridad nunca será mi suegra. El poeta infrarrealista presenta ‘Aullido de cisne’”, entrevista por Óscar Enrique Ornelas, en *El Financiero*, 10 de septiembre de 1996. p. 67.

la estación del metro Belén/ ”, “Abisinia’s shock”, “Escudo de crin: brazos de cristal”, “San Malcolm Equis”, “Iniciando la subida/ como queriendo espejearte el paso/ ahí está todavía esa cantina: hija del silencio de las ánimas ((el vals de el farolito))”, “Delirio de Geoffrey Firmin”, “Las últimas palabras de Malcolm Lowry”, “Aullido de cisne”.

Aquí se ubica la siguiente ilustración del libro realizada por R. Zanabria, enseguida los textos: “¡Salud!”, “Maniquiur”, “Leopoldo María”, “Devoción cherokee”, “La fiesta de los chaneques”, “Verdad de Dios”, “Querida Brenda”, “Filamentos de 1 cometa amoroso”, “Escúchame cantarte esta folk- song”, “Absoluto amor”, “Erre Ele Ge”, “Beso eterno a Nadja Clítoris”, “En el zaguán de las nubes”, “Canción implacable”; (sexta imagen), “Bebop”, “Despiadado de mí”, “Al ras del agua solar de las retinas”, “El manuscrito es lo de menos”, “Oración de abril”, “Juan Ramírez Ruiz dixit”, “¿Esto se dice o se berrea?”, “A la manera de Omar Khayam”; para concluir el libro cierra con la última imagen del ilustrador.

Aullido de Cisne nace a partir del encuentro fortuito entre Marco Lara Klahr y el poeta Mario Santiago Papasquiaro cuando éste trabaja en el periódico *El Financiero*; Marco alentó a Santiago para que publicara, lo cual, sucede cuando los dos inician el proyecto editorial independiente *Al este del paraíso*.

En un primer momento, debido al bajo presupuesto con que contaba la editorial se hace la plaquet *Beso Eterno* material que, por ser pequeño, aseguraba una mayor distribución. Después Marco Lara pide a Santiago nuevamente reunir más poemas con el afán de publicar un libro que ofrecerían a la UAM.

Entonces, Mario Santiago conforma el libro de entre múltiples papeles desperdigados, de esta manera, el poeta conforma lo que sería su único libro *Aullido de Cisne*; título que fue rechazado por el consejo editorial de la UAM- I y por otras instituciones, al respecto, el poeta manifiesta “Tengo otro libro más grande (*Aullido de cisne*) que lo tengo comprometido con el CONACULTA. Pero yo creo que me lo va a rechazar, porque estoy en la lista negra. Aunque también lo mejor es publicar estos libros por abajo...”

El proyecto queda varado, tiempo después, el libro sería retomado gracias a su familia que ofrece financiar el libro, para lo cual, Mario Santiago lo reacomoda y lo publica.

En la contraportada aparece “Carte d’ Identité” autobiografía escrita en prosa poética, según la referencia de Rebeca López este escrito le sirvió como identificación personal en su estancia en Europa, como documento oficial que él portaba.

La vida y la obra expresan cada instante en los caminos:

Así era Mario Santiago Papasquiaro, después de todo. El sábado 17 de enero, casi a media noche, me habla –desde Chiapas- Marco Lara Klahr para decirme que el poeta había sido atropellado el viernes 16 en las calles de Ignacio Zaragoza y boulevard Puerto Aéreo al filo de las 23 horas y trasladado al hospital de la Villa, donde murió el sábado 17 alrededor de las tres de la madrugada. El conductor que lo arrolló no se detuvo dándose al escape.

Sus últimas palabras siempre serán poesía, como lo expresa el epígrafe “*Los muelles del universo/se están quemando*” en “Eme Ese Pe” con el que cierra el viandante perpetuo:

Moriré sorbiendo pulque de ajo
Haciendo piruetas de cirquera
en la Hija de los Apaches
del buen Pifas

Bajo la bendición
de las imágenes
sagradas/inmortales
del Kid/el Chango/
el Battling/el Púas
Ultiminio/el Ratón
(sacerdotes del placer
Del cloroformo)

Qué más que
saber salir de las cuerdas
& fajarse la madre en el centro del ring
La vida es una madriza sorda
Alucine de Efe Zeta
Película de Juan Orol
Mejor largarse así
Sin decir semen va o enchírame la otra
Garabateando la posición del feto
Pero ahora sí
Definitivamente
& al revés.⁶⁶

⁶⁶M.Papasquiaro, “Eme Ese Pe”, en *La Jornada Semanal*, Juan Villoro, “Un poeta”, 1º de febrero de 1998. p.11.

CAPÍTULO III
SIN TIMÓN & EN EL DELIRIO

*Vuelo más allá del aliento en el que escribo
Ni la tinta de las calles ni el hedor de los cuartos menguantes son
mi encierro[...]
Vuelo más allá
:Pegasos míos:*

M.S.P

El Universo de las Imágenes de Viaje

En el presente capítulo estableceremos los conceptos que nos ayudarán en el análisis de la obra *Aullido de Cisne*, por tanto, englobamos estas concepciones bajo el título “El universo de las imágenes de viaje” y lo subdividimos de la siguiente manera: a) Definición del término viaje, b) Definición del término imagen, c) Tipología de las imágenes de viaje.

De manera que con estas definiciones estableceremos lo que entendemos por imagen y por viaje, a la vez, que precisaremos las características de las imágenes de viaje que presentamos a partir de la clasificación que realiza la autora Pilar Sorolla Manero en *Imágenes petrarquistas de la Lírica Española del renacimiento: Repertorio* por considerar que su categorización se ajustaba a nuestros propósitos.

Entonces, se ofrece el capítulo III “Sin timón & en el delirio” una guía que nos ayudará a definir y contrastar las imágenes presentes en nuestra tradición literaria respecto a las que contiene la obra de Mario Santiago.

El camino que elegimos para mostrar el porqué la temática del viaje es el eje estructurante de la poesía de Mario Santiago lo hemos construido a partir de diversos modelos de análisis.

Por consiguiente, el motivo que elegimos para caminar por esta vereda es el más simple: dado que tenemos presente que abordar una obra poética implica múltiples vías, puesto que su estudio está en función de los objetivos que se tengan, partimos de este primer aspecto. Ya que como afirma Rosa Navarro “Comentar un texto supone develar su artificio, poner de manifiesto su belleza, ahondar en él. No hay un único camino para hacerlo, sino tantas posibilidades como lugares desde donde se inicia el análisis”⁶⁷.

Entonces, nos hemos dado a la tarea de encontrar los aspectos más convenientes entre los métodos que han tenido las características apropiadas que nos permitan alcanzar nuestro objetivo y este es: descubrir el sentido de los textos poéticos de Mario

⁶⁷ *Comentario literario de Textos*. Coord, Rosa Navarro et al. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994. p.9.

y las características que develen el contenido y la forma de la particular expresión de nuestro poeta. Con la intención de que dichos aspectos nos demuestren el porqué la temática del viaje es una constante en la obra *Aullido de Cisne*.

De manera que nuestro método nos guiará ordenadamente en este proceso de comprobación. Porque como dice Díez Borque no debe creerse en “la existencia de un método infalible, insustituible y útil por igual para todos los textos [...] es posible seguir un orden en el comentario, servirse del salvavidas de un método y partir de unos principios generales para aplicar a cualquier texto literario.”⁶⁸

Entonces, si ésta es nuestra finalidad, encontramos conveniente como primer punto que nuestra labor es observar cómo se presenta este tema en la obra. De esta forma mostraremos su estructura temática, para ello, seleccionamos cuatro poemas representativos de la temática del viaje presente en obra *Aullido de Cisne*, con el afán de acercarnos al estilo de nuestro poeta y lograr, con ello, observar el desarrollo de la forma y contenido que expresan la cosmovisión del autor.

Asimismo partir de los resultados para valorar la obra en su conjunto y comprobar nuestra hipótesis: la poesía de Santiago es una propuesta convulsa, contra la pasividad está su poesía inquietante, su poesía es móvil porque apela al cambio, a la transformación de las cosas, para él la poesía es una constante contradicción en sí misma al revolucionar todos los sentidos. Todos lo sensorial cobra otro sentido en sus imágenes en movimiento.

Razón por la cual decidimos apoyar nuestra metodología a partir de Raúl H. Castagnino *El análisis literario introducción metodológica a una estilística integral* así como integrar otros elementos de distintos autores, convenientes a nuestro objetivo trazado, para sustentar nuestros pasos con las perspectivas más afines a lo que se pretende alcanzar. Por tanto, los autores que también fueron una guía son:

Kayser, Wolfgang Johannes. *Interpretación y análisis de la obra literaria*.
Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Arcadio, López-Casanova.
El texto poético. Teoría y metodología. Marcello, Pagnini. *Estructura Literaria y*

⁶⁸ José María, Díez Borque. *Comentario de textos literarios: Método y práctica*. 21ª ed. Madrid, Playor, 1980. p.9.

Método crítico. José Antonio, Hernández Guerrero. *Teoría y práctica del comentario literario*. Arqueles, Vela. *Análisis de la expresión Literaria*. Díez Borque, José María. *Comentario de textos literarios: Método y práctica*. Benito Varela Jácome, et al. *Teoría y práctica de análisis de textos poéticos*. Lázaro Carreter, Fernando, et al. *Cómo se comenta un texto literario*.⁶⁹

Así nuestro método se desarrollará de la siguiente manera: para rastrear el desarrollo del tema en los poemas definiremos el concepto de viaje y de imagen⁷⁰ ; posteriormente precisaremos nuestras imágenes de viaje con base en la clasificación propuesta por la autora Pilar S. Manero, por lo que desarrollaremos una tipología de las imágenes de viaje.

Una vez establecidos nuestros conceptos rastreamos dichas imágenes de viaje, de acuerdo a nuestra tipología de imágenes de viaje, mediante el análisis de los textos que se realizará de la siguiente manera:

a) Comprensión de texto: primero se analizará la gramática del texto, en seguida se lanzará una hipótesis del poema para encontrar el hilo conductor a través de la identificación de las tipologías textuales, una vez analizada la estructura conformaremos la idea global de cada uno de los poemas seleccionados.

b) Extraeremos, en cada texto poético, las imágenes de viaje expuestas en la estructura total del poema y explicaremos a través del desarrollo particular de cada tipo de representación la imagen general itinerante.

c) Explicaremos qué significa en ese poema y la interrelación del tema con el poema en concreto.

d) A partir de aquí contamos con los elementos necesarios para interrelacionar los textos de forma particular y después de manera general. Así interpretaremos⁷¹, es decir, explicaremos qué significa dicha imagen y, finalmente, brindaremos nuestra

⁶⁹ Sin embargo, nos basaremos más íntegramente en los apuntes del método trazado en el curso “El canon literario” impartido en la Facultad de Filosofía y Letras por la Dra. Lilián Camacho Morfín, el día 22 de abril de 2010.

⁷⁰ Ya que nosotros consideramos que la imagen es el medio en el que se logra percibir la expresión de lo que imagina, piensa, siente e intuye el poeta, la imagen, es la materia verbal con la que un escritor otorga vida sensible a sus ideas, sensaciones e intuiciones.

⁷¹ En cuanto a la interpretación que brindemos debemos tener presente que “todas las interpretaciones literarias son de algún modo exactas y permanentes en su tiempo, para su tiempo, pues, en rigor, ninguna época se equivoca”. Véase Vicente Gaos. *Cervantes y su obra*, p 178

valoración, dicho de otro modo, estableceremos si las imágenes de viaje presentes cumplen con su función de acuerdo a todos los elementos anteriores.

a) Definición de viaje

El viaje implica movimiento, por tanto, cambio: la traslación del viajero genera una transformación física e interna, exterior e interior. El punto de partida es el indicador para afirmar que se ha iniciado un viaje hacia un destino, y que dicho destino, tiene un propósito o finalidad que se realiza en un momento determinado bajo las motivaciones que el viandante establece. De esta forma, el viajero encuentra una vía o trayectoria motivada por sus razones íntimas o por sus circunstancias vitales.

Los motivos para llevar a cabo un viaje se han modificado a lo largo del tiempo, ya sea por los medios de locomoción o por las concepciones ideológicas que los enmarcan. Así los podemos distinguir entre: los viajes físicos como desplazamientos concretos que el sujeto realiza con acciones perceptibles y los viajes del intelecto o espirituales. Estas dos realizaciones de viaje se complementan mutuamente y se corresponden, como lo veremos más adelante ejemplificado en la literatura.

Considerando la naturaleza del término que abordaremos en este apartado es necesario, al menos con el concepto del viaje, entender su significado de una manera móvil, con esa esencia que guarda el contenido de su propia evolución; en este sentido, la clave para emprender un breve recorrido temporal que nos ayude, no sólo a definir esta palabra, sino a tener una comprensión cabal de la misma, nos servimos de su historia.

Si bien un punto del que podemos partir lo encontramos en el francés antiguo [va'jadza] cuya fonética determinó una traslación en las lenguas romances: la forma castellana *viaje*, al igual que la italiana *viaggio* y portuguesa *viagem* mantienen esta raíz a través del catalán *viatge*, de todas estas palabras romance para designar viaje tenemos en su partícula *uia* el sentido material de locomoción y trayectoria, ya que la palabra francesa medieval [va'jadza] contenía un sentido religioso que remitía al peregrinar e ideológicamente se relacionaba con las cruzadas.

Nuevamente el idioma francés nos muestra en su forma *voyage* la relación directa con el latín, cuyo adjetivo *uiaticum* deja entrever una diferencia sustancial y aliciente a la idea de la antigüedad romana que relacionaba al concepto de viaje la expresión vulgar *iter*, es decir, “ir o irse”. Así, en varios idiomas encontramos su derivado *itinerario* que se involucra con otra parte del significado del término, refiriéndose a la explicación y las secuencias que determinan un viaje.

Por ello el paralelismo que guarda con la labranza o cualquier actividad es más bien bajo esta idea de segmentos en los que se detiene y se continúa algo. El no viaje y el viaje, el descanso y la actividad cuya metáfora enlaza tres palabras que remiten a la misma función: *voyage*, *trip* y *journey*. Palabras que llevan implícita esta segmentación que refiere una unidad, que es el viaje, pero que implica un reposo y un avance en la duración de un día.

Asimismo “El viaje se designa por una forma que da expresión operacional a la actividad de trasladarse de un lugar a otro y que se enfoca en la trayectoria y sus requisitos materiales.”⁷² A partir de esta definición nos guiaremos para describir el término viaje.

Todos los viajes se conforman por una estructura básica: un *punto de partida*, un *trayecto*, *vía* o *camino* y un *punto de llegada*, estos tres elementos son generados por el *viajero* o *sujeto* que realizará el desplazamiento.

Con el *punto de partida* se establece el *momento* en el que se realizará la acción de viajar y ese *momento* de realización determina el *destino*, es decir, que cualquier viaje tiene un *momento* y un *destino* motivado por las intenciones del viandante; los *motivos* para el viaje varían y establecen el *trayecto* del sujeto que lo realiza, por lo que los *medios de locomoción* y el *equipaje* condicionan dicho *trayecto*; el viandante encontrará en el camino, según el *motivo* de su viaje, *obstáculos*, *adversidades*, *oponentes*, *bienhechores*, *malhechores*, *testigos* y *acompañantes* para finalmente culminar en el *punto de llegada* que estableció como meta.

⁷² Dieter Wanner. “Excursión en torno al viaje”, en Salvador García Castañeda, coord., *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid, Castalia: The Ohio State University, 1999, p16.

Con base en dicha estructura anteriormente descrita, en general, los viajes se caracterizan por ser largos, cortos, placenteros, físicos, simbólicos, alegóricos, inducidos, obligados, inútiles, necesarios, iniciáticos, mágicos, morales, éticos, didácticos, místicos, sagrados, etc.

Por lo anterior, cada escritor de viajes ofrece perspectivas muy variadas que han sido contenidas en sus relatos. Y aquí la diferencia es notoria de acuerdo a lo que nos será mostrado. Sea con el afán de llevarnos a mundos distintos como los viajes de descubrimiento llevados a cabo por conquistadores como Cabeza de Vaca o comerciantes como Marco Polo. También los viajes de peregrinación motivados por la religión ofrecen relatos de lugares sagrados en la que los peregrinos recorren El Camino de Santiago, La Meca o Tierra Santa.

Si bien la primer referencia literaria occidental que guarda la palabra poética con el tema del viaje es con los griegos, a través del itinerario épico, expresado en obras tan fundamentales como son la *Ilíada* y la *Odisea*, donde por un destino trazado y azaroso, las dificultades que emprende la figura del héroe adquiere una presencia ante lo divino; entonces, el viaje para los griegos era la búsqueda de la trascendencia, mediante la liberación de las virtudes del héroe. Se pretendía encontrar la inmortalidad del nombre, ya que el ser recordado, era vencer la muerte y alcanzar un estado alto, sublime. Por ello mantener un estado espiritual para los griegos era obtener la inmortalidad del alma, era lograr ese estado sublime.

El orden psíquico era algo tan valioso que esta idea se refleja en la *Ilíada* mediante la continuidad de la vida a través del espíritu. En este descenso al Hades en el que se continua el camino sin una forma corpórea. El trayecto póstumo que debía recorrer era parte del viaje emprendido. Asimismo lo vemos al final de esta misma obra donde el padre de Héctor pide sea devuelto el cuerpo de su hijo después del escarmiento que Aquiles le da. El único fin que persigue su padre será darle a Héctor los honores funerarios, de aquí la importancia que los griegos daban a los ritos mortuorios para preservar el alma. El nombre será entonces una forma de inmortalizar el alma mediante las aventuras que tenga que sortear el héroe, como lo vemos expresado en la *Odisea* con Ulises.

Su nombre, de indudable origen pregregio, delata en él un personaje tradicional antiquísimo, probablemente el del viajero por lejanos países. Ni que decir tiene que en una sociedad iletrada en la que el saber no se adquiere por letra impresa y en la que las comunidades sociales poseen un caudal de conocimientos extraordinariamente limitado, el viaje es la única fuente de progreso en el saber. De ahí que el gran viajero sea necesariamente el hombre sabio por excelencia, el que acumula el mayor número de experiencias y, consecuentemente, el más astuto.⁷³

Esta idea persiste en la cultura griega y se ejemplifica en su mitología. El hombre, simple mortal, busca constantemente la gracia divina mediante logros ejemplares que enaltezcan su nombre, consiguiendo preservar su presencia en esta vida pasajera. Es aquí donde se expresa esta comparación entre vida y viaje, es decir, la vida en sí es un viaje. Anclada a esta postura tenemos la idea del alma que en el mundo helénico la expresó Sócrates en el diálogo de *Fedón*: la *psyche* será siempre la que prevalecerá pese a nuestra finitud.

Sin duda la tradición griega continuó esta idea de la inmortalidad del alma a través de los latinos, como podemos ver con Orfeo. En el que el descenso a los infiernos tornó a ser un símbolo de la trascendencia. Es aquí donde Orfeo aparece y “por el mágico poder de su canto se gana un lugar entre los héroes”⁷⁴, él es el mago cuyo canto creador logra desplazar el espacio mítico a una realidad alegórica. La muerte y el renacimiento es el símbolo que construyó su doctrina iniciática. Así los ritos órficos dejaban en sus iniciados el conocimiento de la inmortalidad mediante el descenso al infierno y el renacer cuando las culpas eran pagadas, cuando se liberaba el alma.

La historia de la esposa de Orfeo está ligada con el tema del descenso al mundo de los muertos, y así nos lo presenta en uno de sus más interesantes e importantes aspectos. Él poseía los secretos del Hades. Podía decir a sus seguidores cuál sería el destino de sus almas y cómo debían conducirse para lograr el mejor posible. Se había mostrado capaz de ablandar el corazón de las potencias inferiores, y podía esperarse que intercediera de nuevo en bien de sus seguidores si vivían una vida pura acorde con sus preceptos. Esto era lo importante. La razón que una vez le había llevado al mundo inferior era asunto secundario.⁷⁵

⁷³Alberto Bernabé, Introd, en Homero, *Odisea*, 22ª ed, España, EDAF, 2004, pp. 24, 25.

⁷⁴Guthrie W.K.C., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970. p. 30.

⁷⁵*Ibidem*.p. 31.

Pero será a través de *La Divina Comedia* donde el viaje interno hacia la conciencia y hacia nuestra cultura se muestra como un *itinerario mentis*, un viaje intelectual, de conocimiento, cuya finalidad es el descenso y el ascenso hacia Beatriz, hacia Dios o hacia la vida nueva; es un tipo de viaje ligado con el espíritu renacentista, donde el conocimiento será importante y la tradición del conocimiento y del saber literario. Prueba de ello, es que Virgilio acompaña a Dante a través del infierno, entonces, éste será un viaje acompañado por la luz del conocimiento y del saber.

El viaje alegórico que plantea Aligheri es un descenso interno a la conciencia, donde el conocimiento pleno de las cosas es la sabiduría y ésta su vez será el estado alto al que aspira el viajero. “Han sido muchos los estudiosos que han considerado a Dante como un personaje alegórico del hombre itinerante hacia la salvación, a Virgilio como una alegoría de la razón natural no iluminada por la gracia y a Beatriz como la sabiduría divina”.⁷⁶

Después podemos volver a ver la figura heroica en un viaje de búsqueda, el del Santo Grial en el que los caballeros ven en el viaje la realización de una empresa para lograr recuperar la copa donde bebió Dios. La literatura de las cruzadas no tenía más que este mismo sentido, esta búsqueda de Dios.

La búsqueda del Grial es un viaje hacia la iluminación y la vida eterna. En los relatos abundan las embarcaciones misteriosas, que se mueven sin obedecer a los vientos ni a las mareas, llegando de repente y zarpando al instante para llevar a los caballeros y sus acompañantes a tierras desconocidas donde les esperan nuevas aventuras [...] El comienzo y el final de la búsqueda son momentos específicos. Entre estos dos puntos se extiende un mundo de extrañas aventuras, maravillas y misterios.⁷⁷

Por otra parte el viaje místico está estrechamente hermanado a esta búsqueda intelectual también hay en él un estadio de comunicación con lo divino. Sus mayores exponentes son San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

El objeto y fin de ese amor es la Divinidad, en cuya esencia se quiere participar. Este soberano anhelo impone, además de la renuncia a lo temporal y eterno, cierta disposición entregada para la humildad absoluta y sin posible reserva. La criatura

⁷⁶ Ángel Crespo, *El autor y su obra. Dante*, Barcelona, Barcanova, 1985.p. 114.

⁷⁷ John Matthews, *El santo grial*, Tr. de Juan Manuel Ibeas, Madrid, Debate, 1988. pp. 86,88.

aspira a ser digna del Criador, a llegar hasta El y gozar de su gloria; pero sabe muy bien que no cabe lograr esto por propios merecimientos, sino de un modo esencial, por obra generosa de la magnanimidad de Dios al levantar del suelo terrenal a la criatura y ponerla a su lado⁷⁸

En ellos predomina sí el conocimiento pero su principal interés se encuentra en la elevación y el contacto, nuevamente, con un estado alto, divino.

Así ha de ser para realizar la unión declarada por Fray Luis de León, en la cual las criaturas no remedan a Dios, pues son el Dios mismo con quien se compenetran, formando una persona; en lo que pudiera advertirse cierta divergencia con fray Juan de la Cruz al decir éste que si el alma es a Dios esencial y claramente, ello sólo se manifiesta en una fuerte y copiosa comunicación y vislumbre de lo que El es en sí, y que permite al alma sentir el bien de las cosas.⁷⁹

Otro pilar fundamental que desarrolla la imagen del viandante es la obra de Cervantes *Don Quijote* donde el viaje también es acompañado del saber, donde aparentemente no hay un Dios, Dios se vela, se pone otra máscara, y es que en esta obra encontramos ya un viaje moderno, ya que hay un constante cuestionamiento a la razón, a las normas, y la moral de la época, rasgo que lo aproxima a lo moderno. Así este viaje se liga a una idea más actual al ridiculizar la moral a partir de la ridiculización misma ya que el propósito de Cervantes es tocar el estado humano. Aquí lo humano es más primordial que Dios, por ello las circunstancias ven nacer las ciencias, las artes con enfoques humanos, la pedagogía ocupada en el hombre mismo, ya sin dioses, pero con un sentido religioso del viaje, buscarte a ti, lo humano, la esencia.

Un sentido también espiritual en el que el viaje es la búsqueda de uno mismo, como lo establece otra obra de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Con la peregrinación “Desde luego, Cervantes evoca y utiliza la concepción tópica de la vida (cristiana) sobre la tierra como peregrinación (eterna), y, desde luego, evoca con ello todo el debate de la época sobre las peregrinaciones, su(s) función(es) en la vida de los cristianos, los problemas materiales y sobre todo espirituales que implican”⁸⁰

⁷⁸ Luis Santullano. *Místicos Españoles*, selec. pról. y n(n). Luis Santullano, Ramón Méndez Pidal, dir, Tomo XVIII, Madrid, instituto –escuela junta para la ampliación de estudios, 1934, (biblioteca literaria del estudiante). p. 28,29.

⁷⁹ *Ibid.* p. 26.

⁸⁰ Michael Nerlich, *El persiles descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, trad. de Jesús Munárriz, España, Hiperión, 2005.p. 247.

Este cambio hacia lo humano va a recobrase en los simbolistas franceses y en los románticos, a través, del las correspondencias: del microcosmos y el macrocosmos, lo que es arriba es abajo. Estos poetas buscan subir a partir de un descenso. Por ello en su obra es importante para ellos jugar con esta dialéctica: lo que es arriba es abajo. La mejor forma de subir es bajando, por ello, se aferran tanto a conocer lo visceral, lo malo, las pasiones humanas, para tener de nuevo una ascensión.

Esto ya lo podíamos observar con Dante: al llegar con Beatriz implicaba también un descenso al igual que con Orfeo. Uno para salvar a la amada de la muerte, para hacerla inmortal y hacer inmortal su amor, y otro, para llegar con Beatriz y hacer una comunión con lo divino. Esto implica un renacimiento, una vida nueva.

En este sentido la línea que conecta directamente con el planteamiento simbolista la encontramos en los *ísmos*, cuyo ejemplo podía sintetizarse perfectamente en *Altazor*, donde podemos ver nuevamente este descenso a partir del salto al vacío, ir cayendo, alusión a un ángel caído a un demonio con tal de que esta caída provoque inminentemente la subida: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”⁸¹

Pero este viaje sólo es posible a través de la magia poética. Este viaje se torna una reflexión sobre el lenguaje, sobre la palabra escrita, preocupación total para los *ísmos* y para la literatura de comienzos del siglo XX.

Con su hiperinflación del yo y su actitud de permanente rebelión, la vanguardia del siglo XX transita de nuevo, pero de manera más audaz, el camino trazado por el Romanticismo del siglo XIX. Uno de los mitos cristianos cercanos al Romanticismo, el de Luzbel, el ángel rebelde que cae en desgracia con el Creador y se transforma en Satanás, es retomado en varias instancias del poema, y aunque el desplazamiento de *Altazor* por el cosmos simboliza el peregrinaje del ser humano desde el nadir del nacimiento hasta el cenit de la muerte, la caída por el espacio es también la caída moral. Por ello no sorprende que emerja el motivo del ángel caído que convierte a *Altazor* en un insubordinado a la manera de Luzbel.⁸²

Altazor si bien es una caída simbólica, también será un descenso en el lenguaje, en preocuparse qué ha pasado con el lenguaje, por ello, en ésta obra encontramos toda

⁸¹ Vicente Huidobro, *Altazor*, prol. Oscar hahn, Santiago de Chile, editorial universitaria, 2004.p15.

⁸² *Ibid.* p. 21.

una revolución léxica. Todo este juego de palabras en busca de otorgarle nuevamente a la palabra un sentido mágico, que el poeta vuelva a ser ese mago, ese brujo que en tiempos pasados fue y que con la modernidad lo ha perdido. Así en esta obra encontramos totalmente una crisis moderna.

Y es aquí donde empezaremos a fijar una constante en todos los viajes: en ellos siempre se estará buscando un estado alto en el que, dependiendo del periodo temporal en el que se presente, adquiere un valor determinado y la apelación a un estado alto se nombrará ya sea poesía, saber, filosofía, Dios, etc.

Asimismo donde es necesario hacer un salto para enfocarnos principalmente en el periodo que nuestro autor, el periodo que comprende los años setentas, con el viaje de interiorización a partir de conocer otras realidades. Conocer y tener otra percepción del mundo va ser lo fundamental en este periodo. La sabiduría y la poesía de don Juan, y la destreza y la poesía de su escribano, nos dan una visión tanto de nosotros mismos como de la realidad. Como es apropiado en toda alegoría, lo que se ve está en quien contempla, y no necesita aquí ninguna exégesis.⁸³

La característica que toma es ser un viaje interno que no contiene en ningún sentido un viaje físico, ni tampoco, es una reflexión. Más bien, encontramos un viaje de interiorización a partir de conocer otras realidades y enfrentar lo externo: chocar con este mundo real y cotidiano privilegiando la percepción; es un viaje de interiorización a partir de conocer otras realidades al abrirle las puertas a la percepción.

Todas las obras relacionadas con la percepción aparecen en los sesentas y setentas, así se va dar mucho el viaje chamánico, el viaje de la paternidad: un gurú y un alumno, se busca un maestro, alguien que te enseñe y un alumno que aprenda del mundo, de estas realidades. Algunas veces habrá algún chamán o María Sabina, un Don Juan, un Jim Morrison, Jimi Hendrix, pero muchas veces habrá un mezcalito, una diosa mariguana, un dios ácido: un maestro y un aprendiz el cual nos enseña a partir de la percepción. Un viaje chamánico, habrá entonces un gurú y un alumno quien será guiado en el viaje.

⁸³ Walter Goldschmidt, pról., Carlos Castañeda, *Las enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de conocimiento*, trad. de Juan Tovar, Pról., Octavio Paz y Walter Goldschmidt, México, FCE, 1974.p26.

Desde que principió el siglo, los etnólogos adoptaron la costumbre de emplear indistintamente los términos chamán, hombre-médico (*medicine-man*), hechicero o mago, para designar a determinados individuos dotados de prestigios mágicos-religiosos y reconocidos en toda sociedad “primitiva”... Porque, desde luego, el chamán es, él también, un mago y un hombre-médico: se cree que puede curar, como todos los médicos, y efectuar milagros fakíricos, como todos los magos, sean primitivos o modernos. Pero es, además, psicopompo, y puede ser también sacerdote, místico y poeta.⁸⁴

En la obra poética de Mario Santiago encontraremos una amalgama de todo, un viaje de percepciones, un viaje real físico, un viaje interno, de experimentación, de la aventura para llevar su nombre a lo héroe. En este sentido reconocemos que Mario Santiago era una persona cultísima que sabía lo que tenía que hacer con su escritura: el dominio de su pasado lo impulsa a proponer y conjuntar todo este tipo de viajes.

b) Definición de Imagen

Comprender la complejidad de lo que implica una imagen poética, tenemos que partir, primeramente, de la forma en que se logran concebir las imágenes. Ya que antes de encerrar este vocablo dentro de un concepto, más valdría al lector asimilar este término.

La aparente simplicidad de esta palabra, puede tornarse diferente si entendemos los componentes que la constituyen y si la relacionamos con el objeto de estudio que nos interesa: como materia artística, específicamente, en su relación con la poesía.

Por ello, es conveniente fijar las bases para, posteriormente, entender una parte de la materia con la que trabaja el poeta.

Entonces, como punto de partida diremos que “El elemento común a todas estas acepciones corrientes del término es probablemente el de algo que representa a algo distinto”⁸⁵. Esta particularidad, respecto a todas las definiciones que del vocablo podemos encontrar, nos permite centrarnos en un primer punto: la Imagen es representación, y en ella se involucran procesos que transforman, comunican, captan, expresan, y generan pensamientos.

⁸⁴ Mircea Eliade. *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, tr. De Ernestina de Champourcin, 2ª ed. México, FCE. 1976. p.21.

⁸⁵ René Wellek y Austin Warren, “Imagen, metáfora, símbolo, mito”. En *Teoría Literaria*. 4ª edición, Madrid, Gredos, 1974. p.224.

Diferentes disciplinas se encargan de estudiar la imagen, como tema, es muy complejo abarcar todos los puntos de vista que varias Ciencias tienen de ella⁸⁶.

Por ello se debe entender, según al fin que interesa a la Ciencia Comunicativa, al abordarla desde la creación literaria, que la Imagen se involucra en los procesos de pensamiento. Así, para concebir una imagen la imaginación⁸⁷ es el medio para crearla, al pensar en algún objeto la mente produce imágenes.

Podemos imaginar diferentes cosas, decir uvas y automáticamente nuestro pensamiento plasma la imagen de una fruta; pero cuando una palabra parte de un concepto abstracto como muerte, la relación que se establece es subjetiva, según la persona que la imagine.

Así, la imagen tiene la facultad de representar lo que nuestros sentidos y entendimiento perciben del mundo externo, y a su vez, transforma en pensamiento lo que capta; de manera que dentro del individuo, la imagen se transforma en materia personal, ya que la mente reproduce y expresa imágenes según la adquisición del conocimiento que se almacena en nuestra memoria, mediante la percepción sensorial.

Debemos tomar en cuenta que la experiencia de determinado hecho o concepto multiplica, respecto a cada persona, las expresiones y pensamientos que se tengan de las relaciones con el mundo externo, y se establecen, las que se van generando internamente.

Es de esta manera que al percibir, sensorialmente, nuestro entendimiento tiene la capacidad de representar, en forma de imágenes, las impresiones que se tengan del exterior y, a la vez, expresar las que se conciben interiormente.

Por otra parte, como ya hemos mencionado anteriormente, diferentes ciencias han enfocado el estudio de la Imagen según su respectivo interés en el tema. “El concepto de imagen ha sido usado con mucha frecuencia en psicología. En la mayor parte de las ocasiones se ha entendido como copia que un sujeto posee de un objeto externo. Aunque las opiniones sobre el modo como se produce tal copia, y aun sobre la naturaleza de la misma, han variado mucho a través de las épocas, ha habido una supuesta constante en casi todas las teorías sobre la imagen psicológica: el de que se trata de una forma de la realidad (interna) que puede ser contrastada con otra forma de realidad (externa)”⁸⁸

⁸⁶ Ya que existen diferentes enfoques como el psicológico, el filosófico, el que compete a las artes, en sus diferentes materias, etc. Las Ciencias de la Comunicación se aproximan a nuestro fin de estudio que es el lenguaje, es más conveniente partir de este punto.

⁸⁷ 'representar mentalmente, formar una imagen mental de; crear en la mente'. En Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, 2ª edición, México, FCE-El Colegio de México, 1988, p. 367.

⁸⁸ José, Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t,II, Madrid, Ariel, 1994, p. 1626.

Por otra parte, dentro de la Semiótica, materia que emplea a la imagen como un conjunto de signos, encontramos un punto coincidente con el terreno poético: el lenguaje de las imágenes es una forma de expresión que resulta de una forma de observar el mundo. “la imagen refleja o contiene al mundo”⁸⁹.

Aquí la imagen y su significado son una unidad; representan el interior y exterior: una forma de ver el mundo; ya que también ésta, lleva un contenido cultural. “los significados culturales de la imagen como un objeto *en* el mundo y como un objeto *que refleja* el mundo... cumplen diferentes funciones en diferentes comunidades.”⁹⁰

Hasta este punto, podemos comprender que la imagen no es únicamente la acepción del “Término latino (*imago*: semejanza, retrato, copia,)”⁹¹ cuyo significado determina que es “representación del aspecto de alguien o de algo”⁹²; sino como tal, tiene un sentido más complejo. Así al relacionarse con “lo propio del arte y, por tanto, de la literatura, es poner en juego imágenes creadas por la fantasía. Llámese *imagen* a toda representación sensible.”⁹³

La imaginación o fantasía, de la cual líneas atrás no profundizamos mucho con el objeto de aclarar la forma en la que se producen imágenes, es un elemento indispensable en la creación. Al crear se recrea; por lo que “Satre insiste en que no cabe separar las tituladas ‘imágenes’ del acto de imaginar”⁹⁴. Ya que las propias imágenes en la poesía forman un estado interno que se sirve del lenguaje para materializarse en las palabras: surge una verdad interior producto del acto imaginativo.

“Piaget ha puesto de manifiesto que las imágenes no desempeñan un papel activo en el conocimiento, puesto que representan estados y no actos”⁹⁵ Entonces, la imagen es símbolo del ánimo artístico y no conocimiento. Puesto que el lenguaje son representaciones significativas. “Todo haber y mentar comprensivos de contenidos objetivos es, al mismo tiempo, un intuir y un captar conceptual; y el lenguaje, que de suyo transmite esa comprensión intuitivo-conceptual, reúne en sí la imagen y el concepto”⁹⁶.

La imaginación se liga a la representación mediante elementos que previamente fueron formas sensibles; y a la memoria porque establece combinaciones entre las

⁸⁹ Louis Parkinson Zamora. “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, Cohen, Esther, ed, *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995.p. 163.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Demetrio, Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1966,p. 552.

⁹² G. Gómez de Silva.. *op. cit.* p.367.

⁹³ Rafael, Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, México, REI, 1993, p.45.

⁹⁴ J. Ferrater. *op. cit.*.pp. 1626, 1627.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Johannes, Pfeiffer, *La poesía*, México, FCE, 1951. p. 26.

representaciones sin las que no se podría imaginar nada. Es en este sentido, nace una nueva manifestación de las imágenes, una vez que las hemos adquirido de otras representaciones.

De forma que distinguiremos en la imaginación la representación de la representación que se da de manera sensible; y que en la memoria se concibe mediante la combinación de imágenes aisladas, que al recrearlas, la imaginación las hace posibles.

Al tener este tipo de imágenes, el rasgo de la recreación sensible, diremos que entran dentro del tipo poético. Al respecto Francis Bacon, dice que “la imaginación es la facultad que se halla en la base de la poesía.”⁹⁷

Cuando entramos ya en terrenos literarios, la distinción anterior nos deja claro el referente de qué función desempeña la imaginación dentro de la creación artística. Así diremos que “La literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir.”⁹⁸

Por ello, en la poesía se privilegia la imagen más que el concepto, al reflejar en las palabras un contenido virginal que el poeta le brinda, a través de la recreación.

Las palabras pretenden ser así la señal de un estado interno, por lo que la reproducción jamás deberá tratar de concordar o medirse con la realidad exterior. Porque en la poesía “lo esencial no es la materia sino el temple que la empapa, no la verdad exterior, sino la interior.”⁹⁹

De manera que el poeta encuentra en el lenguaje un estilo de expresar la vivacidad de sus imágenes veladas internamente. “La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo...no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio.”¹⁰⁰

Es aquí donde corresponde hacer una diferencia respecto al lenguaje común, el que nos es indispensable utilizar para comunicarnos cotidianamente, y el lenguaje poético que crea el escritor: si bien se emplea el mismo medio: es en este nuevo modo de apreciar el lenguaje donde la palabra realza su expresión más desconcertante y adquiere nuevos y sorprendentes significantes que transmiten su novedosa singularidad en ese proceso de

⁹⁷ J. Ferrater, *op. cit.* p.1627.

⁹⁸ D. Estébanez, *op. cit.* pp. 552, 553.

⁹⁹ J. Pfeiffer, *op. cit.* p. 45

¹⁰⁰ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, 2ª ed, México, FCE. 1975. pp. 7, 8.

reordenación lingüística que muestra un universo desprovisto de toda tensión antecedente; un universo esencialmente distinto a todas las caracterizaciones al uso de la praxis diaria que no sigue las mismas leyes de determinación a las que la aplastante lógica del lenguaje cotidiano nos tiene acostumbrados.¹⁰¹

Es aquí donde el lenguaje es imprevisible; donde los sentidos abren nuevos mundos y desequilibramos toda percepción trillada de los objetos. Se tiene, así, la libertad de transgredir las normas que rigen al lenguaje ordinario. Y cuyos recursos ordinarios de la lengua no permitirían imprimir las infinitas posibilidades del ser.

En este acto intuitivo, con el que recrea el escritor, diversos mecanismos intervienen para concebir la imagen poética.

Ahora bien, la imagen es un elemento que hemos abordado más ampliamente; pero debemos tener muy presente que no es el único componente artístico de un poeta: el poema se compone de ritmo, cadencia, melodía, todo esto acorde con una concordancia semántica que contienen las palabras, otorgando una armonía a la idea que plasma el artista. Estos aspectos serían los medios de los que se sirve para representar, mediante la imagen, su espíritu.

Podemos partir de aquí para explicar la manera en la que se forman y plasman las sensaciones del poeta.

La forma en la que logra transmitir sus percepciones es mediante el lenguaje, por ello la palabra se vuelve imagen: sus ideas y percepciones afloran en ella.

Depende entonces del poeta la expresión que le imprima a su creación, el poema está acorde con su temple y ánimo. “Así pues, un mismo tema nos dice cosas muy distintas en cada caso; un solo contenido objetivo puede reflejar temples diferentes del hombre: de lo que se trata no es de la identidad externa del motivo, sino de la variada significación vital y del tono anímico, en cada caso diferente.”¹⁰²

La significación que resulta del temple anímico sucede dentro de la forma perceptiva del poeta, de modo único e irremplazable; ya que cada autor encuentra su modo de ver, en los mismos objetos, las características acordes a su composición artística. Por lo que la belleza que se expone en ellas es subjetiva; ya que no se intenta comprobar una verdad; sino acercarse a una realidad particular en cada caso.

¹⁰¹ Jordi, Royo, *La Imagen Poética*, España, Basarai, 2004. p. 96.

¹⁰² J.Pfeiffer, *op. cit.*, p. 47.

La realización de la imagen poética tiene una estructura definida dentro de la poesía: se ciñe a una composición donde sus elementos combinan el ámbito sensible con el imaginativo, para derivar un tercer elemento producto de estos dos componentes.

A lo que en literatura se nombra con “el término más genérico... la metáfora y la comparación. Asignamos a la imagen una estructura básica permanente y una multitud de realizaciones... La imagen lleva siempre un plano sensorial que se ofrece a la imaginación del lector: algo visual, auditivo, táctil, de movimiento en el espacio y el tiempo, etc. El plano sensorial ocupa el primer plano... Dejando implícito el segundo panel (de ordinario el no sensorial). Sugiriendo un plus de significación del objeto poético, o sea, trascendiendo el realismo en el símbolo.”¹⁰³

Así la metáfora llega a entenderse como un procedimiento literario que designa una realidad con el nombre de otra, de aquí su relación con la imagen: “la metáfora implica la composición de *semas* (unidades mínimas de significación) que se da en un plano material o referencial y en esta *figura* se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la no identidad de los dos *significantes* correspondientes”¹⁰⁴. Con esta estructura básica diferentes componentes se pueden conformar, de forma que se mantienen unidades: producto de la unión de dos componentes para la conformación de otro, que crean las imágenes dentro de la gran estructura que es un poema.

Mientras que la comparación ocurre a un nivel del lenguaje coloquial; es una figura retórica que relaciona dos términos entre sí por una correspondencia de semejanza o analogía que presentan los componentes designados por ellos.

Entonces, la imagen motiva el poema porque vivifica la realidad otorgándole movilidad. Razón por la que el lenguaje poético está plagado de ellas. Ya que logran representar la recreación de una realidad única, evocando la expresión que anima a los objetos y seres, conjuntándolos en un dinamismo de vida. Así, las composiciones poéticas no sólo se centran en pintar objetos; sino en reavivar emociones. De aquí que las imágenes no tienen que ser forzosamente visuales en el ámbito poético.

De esta forma podemos deducir que el lenguaje poético se conforma por la plasticidad que se construye a partir de estos componentes “sugiere un mundo en la plenitud de sus cosas. Al no referirse... a una objetividad existente fuera del lenguaje,

¹⁰³ Shökel, Luis Alonso. “El trabajo del estilo (II) Imagen”. En *El Estilo Literario. Arte y Artesanía*. Bilbao, Ega-Mensajero., 1995. p. 103.

¹⁰⁴ Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa, 1997.p.333.

pues su objetividad la crea él mismo, aprovechará todos los medios lingüísticos que puedan serle útiles.”¹⁰⁵

Así, se puede considerar que ante la pluralidad de imágenes que pueden resultar de esta estructura, las imágenes tienen distintos tipos y clasificaciones respecto a cada autor que las trate; e inclusive cada época tiene su clase característica de método metafórico; pero nosotros no abordaremos el tema en este apartado.

La clasificación que nos brinda la retórica, por ser una materia que ofreció a varios teóricos reflexiones distintas sobre este tema, es demasiado amplia y abarca diferentes y complejos puntos de vista, por lo que su estudio sería muy extenso, por ello en este apartado seleccioné las que el autor Demetrio Estebanéz clasifica; ya que las sensaciones son el eje que el poeta crea mediante la imaginación, al expresar imágenes que intentan exaltar en los lectores múltiples sensaciones, con el fin de transmitir su interioridad unívoca. “Esto lo intenta, creando una serie de imágenes que van dirigidas a los diferentes sentidos (vista, oído, olfato, gusto tacto):

a) *Imágenes cromáticas:*

“Entonces tú, panadera, apareciste,
blanca de luna, de flores y de harina.”

(Juan Ramón Jiménez)

b) *Imágenes auditivas:*

“Cabalgaba por agria serranía,
una tarde, entre roca cenicienta.
El plumizo balón de la tormenta
de monte en monte rebotar se oía.”

(A. Machado).

“Como leve sonido:
Hoja que roza un vidrio,
Agua que pasa unas guijas,
Lluvia que besa una frente juvenil.”

(L. Cernuda)

¹⁰⁵ *Idem.*

c) *Imágenes olfativas:*

“El olor agrio y almizclado se iba transformando
En otro olor más ligero, como de violetas animales”
(R. Sánchez Ferlosio)

d) *Imágenes gustativas:*

“la nuez sabrosa en cuatro partes presa,
y , disfrazando en agrio, la manzana con capa
de color (...).” (Lope de Vega).

e) *Imágenes táctiles :*

“Cómo rápida caricia:
pie desnudo sobre el camino,
dedos que ensayan el primer amor,
sábanas tibias sobre el cuerpo solitario.”
(L. Cernuda).

f) *Imágenes sinestésicas :* se dan cuando se realiza un trasvase de sensaciones

“Que el alma que hablar puede con los ojos
También puede besar con la mirada”
(G. Béquér).”

c) Tipología de las imágenes de viaje

De esta manera podemos observar en un conglomerado de imágenes, dentro de una obra poética, la tónica que empapa la obra literaria de un autor; para definir, a través de su estilo, las imágenes reveladoras de su yo, no sin dejar de lado todos los demás componentes que integran el poema en conjunto.

En este apartado presentaremos un panorama general de las imágenes de viaje, éste panorama se constituyó a partir del capítulo de Pilar Sorolla Manero, sin duda hay

múltiples estudios de los que podemos abordar este tema, sin embargo, para nuestra investigación nos fue conveniente estructurarlo así.

Una de las imágenes principales en torno al viaje es la del Peregrino, cuyo símbolo se divide en tres tipos. En seguida se harán explícitas las tres representaciones:

La primera es la figura del peregrino **como una manifestación de la inquietud del espíritu del hombre**; tiene un carácter amoroso y simbólico; asociada a una búsqueda de la amada; esta imagen se encuentra en situaciones amorosas no correspondidas.

La segunda representa **la condición humana**; esta es espiritual, por fuerza simbólica; de esta forma se relaciona con la vida, es decir, el discurrir de la existencia en la tierra es igual a una peregrinación y conlleva una búsqueda divina; por ello esta imagen se encuentra en la tradición cristiana en los pasajes Bíblicos.

En tercer lugar encontramos el viaje alegórico derivado de esta imagen a la cual antiguamente se le denominaba *Itinerarium Mentis*; su principal propiedad radica en la alegoría, en lo interno, lo razonado, lo dialogado, lo mental (por lo mismo se dice que se lleva a cabo “sin ataduras terrenas”); así se asocia con la filosofía y con el “viaje inmóvil”; su principal referente lo encontramos en Platón y literariamente en la *Divina Comedia*.

Ahora bien, de la imagen del amante peregrino se derivan cuatro tipos más de imágenes que se enfocan en el viandante; se caracterizan por centrarse en las vicisitudes de la figura central, en otras palabras, en el tránsito de la peregrinación y su trayectoria.

Así pues las categorías que surgen son el viaje, el camino, los laberintos y la navegación.

El viaje es una imagen muy universal y en este sentido se subdivide en cinco partes las cuales toman su categoría de acuerdo a la cualidad que más logran exaltar cuando se desarrollan. Considerando esto exponemos cada una de estas a continuación:

- a) **Viajes del alma o viajes mentales**; implican un sentido amoroso, se llevan a cabo psicológicamente por ello se dice que estos viajes son internos y tienen

siempre un destino; se enfocan en el tránsito y trayectoria del viandante; se asocian de esta manera con los viajes astrales, temporales e inmóviles.

- b) **Itinerario amoroso o el viaje del poeta peregrino**; tiene la cualidad obligada del amor, cuyo centro es la fuerza motora de esta imagen; en este sentido puede contener la cualidad erótico-profana y su referencia siempre se hará a través de la trayectoria, las dificultades que se encuentran en el camino, ya que esto enaltece la virtud de quien la lleva a cabo el viaje. Por lo que el destino se logra mediante muchas situaciones adversas; así se le asocia con la navegación amorosa, los viajes bíblicos con un tratamiento a lo divino y con la búsqueda de la amada.

- c) **La vida terrena y su discurrir o la metáfora del hombre errante en la tierra**; es virtuosa; consta de ejemplaridad; se le relaciona con la vida, con el cristianismo mediante Moisés; con el *eterno albergo*, con el vagabundeo y con los simbolistas franceses, se le encuentra en las imágenes de caminos y senderos.

- d) **La navegación amorosa**; su cualidad principal, el amor; se le relaciona con el mito de Proteo, con la navegación alegórica y se asocia a la expresión del sentimiento religioso implicando otro tipo de figura, cuya propiedad exalta un sentido erótico-profano, que se puede encontrar en contextos marineros; los principales referentes de esta se encuentran en la *Iliada* y la *Odisea*.

Los laberintos lugar artificial formado por encrucijadas; una de las principales partes que lo constituyen son las vías; es circular, no tiene salida ni retorno, conducente, erróneo o verdadero, posee temporalidad, no tiene progreso; se le vincula por dichas características con el cautiverio, los caminos, con la elección de estos, por ello otro vínculo que se haya en él es las motivaciones y la angustia del alma humana; tiene una larga tradición en la civilización cretense. De este se deriva una minúscula variación:

e) **El laberinto ciego**; este posee la cualidad amorosa por ello contienen las siguientes propiedades: ofuscado, pasional, ciego, sin meta, errado, deseoso y obsesivo; se le vincula con los celos.

El camino es el otro tipo de imágenes de viaje que refieren constantemente el movimiento:

f) **La vida como camino**: su característica radica en que es móvil, se le asocia con los viajes simbólicos específicamente los que se relacionan con la condición humana, encontrados en la Biblia, con Platón, cuando sus características tornan a un plano psicológico, implacentero, desafortunado, inalcanzable; de esta forma su asociación directa es el amor platónico; de esta forma se le encuentra en imágenes de trayectoria psicológica; relacionándose en gran medida con la navegación y su vicisitudes los ejemplos más significativos se encuentran en la *Ilíada*.

Así este tipo tiene una subcategoría que es **el camino seguro y el intrincado** cuya propiedad fundamental es lo bipolar, lo contrariado.

A continuación en el siguiente capítulo extraeremos las imágenes de viaje presentes en cuatro textos de la obra *Aullido de Cisne* y las compararemos con este mapa general de imágenes de viaje.

CAPÍTULO IV
“LOS LABERINTOS INCENDIADOS”

*“La Poesía es mi mujer
Le he dado todo
No me puede fallar”*

M.S.P.

Análisis de las imágenes de viaje en cuatro textos de *Aullido de Cisne*

El libro *Aullido de Cisne* ofrece una perspectiva móvil debido a la temática del viaje que en él se presenta. En el siguiente apartado nuestro objetivo será mostrar la función que esta temática tiene en la poética de Mario Santiago, a través, de cuatro textos presentes en dicho poemario.

Partiremos del componente temático del viaje presente en las imágenes del poeta. Las imágenes de viaje, entonces, serán los elementos que rastreadremos en los poemas “Visión en el Sinaí”, “Correspondencia Infra”, “En el Zaguán de las Nubes” y “Con el cielo por dentro”.

Dicho lo anterior, plantearemos el procedimiento de análisis de la siguiente manera: de acuerdo al concepto de viaje ya expuesto en el capítulo anterior definimos los componentes de una imagen de viaje (un punto de partida, trayectoria y un punto de llegada, recordemos que a cada uno de estos elementos le atribuimos requisitos para su realización) basados en estos componentes clasificamos los tipos de imágenes de viaje presentes en nuestra tradición literaria.

De forma que entendemos por viaje la acción de trasladarse de un punto a otro, orientado a la trayectoria y sus requisitos materiales que son indispensables para realizarlo; las imágenes que surgen a partir de este concepto se expresan de forma clara mediante las imágenes que el poeta realiza en su obra. Así, para rastrear este término dentro de la poesía del escritor nos valdremos de la imagen porque ésta es la representación sensible del mundo interno del autor, de modo que observaremos cómo se presentan en su poesía; para valorar su realización nos sujetaremos a nuestra clasificación de imágenes de viaje presentes en el apartado “c) Tipología de las imágenes de viaje” del Capítulo III “Sin Timón & en el delirio”.

Asimismo describiremos los componentes empleados en torno al concepto de viaje, analizaremos las imágenes presentes, concluiremos, conjuntaremos los resultados del análisis para valorarlos de acuerdo a nuestra clasificación y expondremos los resultados.

A continuación presentamos el análisis de los textos respecto a lo establecido líneas arriba, el primer poema que presentamos se titula “Visión en el Sinaí”, enseguida, “Correspondencia Infra”, después, “En el zaguán de las nubes”, para finalizar con el texto “Con el cielo por dentro”.

“VISIÓN EN EL SINAÍ”

*Para Esther Cameo
& Mauri Pilatowski*

- 1 El vagabundo-ojos de iguana / pasó por aquí
- 2 & su sudor lo huelen todavía los vientos
- 3 los dioses-sangre de camello que habitan e iluminan
- 4 el corazón de estas montañas
- 5 Las tribus de pastores de Bersheva
- 6 aún extrañan el canto lleno de ecos de sus botas
- 7 el fogonazo de su piel / tan parecida a 1 reata de muelle
- 8 con los mismos vaivenes de 1 salivazo de arak
- 9 A la hora de los dátiles los crepúsculos lentos / los fervorosos sorbos al jocoque
- 10 *Agua noble* le dicen en su dialecto los beduinos
- 11 & dibujan: 1 árbol con ropas colgando
- 12 1 casa con alas en la arena
- 13 El vagabundo-ojos de iguana / pasó por aquí
- 14 & parecía uno de esos rayos que escribían sin necesidad
- 15 de olivettis-letteras & sin lápices
- 16 palabras capaces de dar cuerda al músculo azul de los
- 17 patriarcas & sus pueblos
- 18 El vagabundo de lengua extrañísima
- 19 el cantador de cucurucucús & ayayays
- 20 -al que seguían como a mancha de petróleo
- 21 los paracaidistas los radares israelíes-
- 22 El de las mejillas de cactus
- 23 el de los cigarros trepadores
- 24 el bebedor de escalofríos
- 25 el explorador de labios submarinos
- 26 el que se llevaba de *Salaam Aleko*
- 27 hasta con el seco vozarrón de las palmeras
- 28 El de la calaverita sonriente grabada a punta de arañosos
- 29 en el hueso-vida perpetua de su mochila de viaje
- 30 Él / que besaba la rarísima llegada de las lluvias
- 31 & se abría como sólo la tierra pocas veces
- 32 & se abría / como si en ese momento todos
- 33 nos fuéramos a morir

Son nulas las referencias respecto a la publicación de este poema lírico escrito en verso libre, a excepción, de los referentes biográficos que nos indican que éste texto fue escrito posteriormente al viaje que hizo Mario Santiago a Israel en 1976. “Visión en el Sinaí” es el poema que abre el libro *Aullido de Cisne*.

En este texto un vagabundo visionario desciende del monte Sinaí¹⁰⁶ para vagar por el desierto, en su andar, describe lo que ve a su paso, poetiza ese universo ajeno, a la vez, define quien es.

Con “Visión en el Sinaí” se busca fijar la naturaleza del yo lírico, por ello, encontramos que el autor hace una definición: expresa la vocación poética del sujeto y expone sus rasgos más distintivos. Por lo que se puede aseverar que este texto con el que inicia la obra *Aullido de Cisne* es una carta de presentación poética.

De forma general, esta imagen de viaje expresa una idea en torno al viandante, dicha representación se compone de la siguiente estructura:

En la primer sección encontramos la *introducción* del poema con una imagen que define el punto de partida del viaje situado en el monte Sinaí, elemento que se ubica en el apartado a: del verso 1 al 4 (desde *El vagabundo-ojos de iguana* hasta *el corazón de estas montañas*).

En el segundo segmento localizado en el apartado b: del verso 5 al 18 (desde *Las tribus de pastores de Bersheva* hasta *patriarcas y sus pueblos*) encontramos el *desarrollo* del poema en éste se presenta el trayecto del viajero.

Por último, encontramos la *conclusión* del poema donde se expresa la definición del viandante de la siguiente manera: primero se presenta lo que se definirá, en este caso es el viajero, componente que se ubica en el apartado c: del verso 19 al 22 (desde *El vagabundo de lengua extrañísima* hasta *radares israelíes*—), enseguida, se muestran las características de dicho viajero en el apartado d: del verso 23 al 35 (desde *El de las mejillas de cactus* hasta *nos fuéramos a morir*).

Así se pueden definir tres núcleos principales:

vs. 1- 4: “*El vagabundo-ojos de iguana*” (el viajero) desciende del monte Sinaí y se define como un ser iluminado.

5-18: El viajero recorre el desierto, observa y describe su trayecto, caracterizándose rapsoda.

¹⁰⁶Dada la incertidumbre respecto a la ruta seguida por los israelitas desde Egipto a Canaán y el hecho de que las Escrituras den dos nombres al lugar donde Moisés recibió los Diez Mandamientos (Monte Sinaí, o << Montaña del Señor >>, y Monte Horeb), es imposible establecer dónde está realmente el Sinaí bíblico. En cualquier caso, la tradición más arraigada, corroborada por judíos, cristianos y musulmanes, no tiene dudas al respecto: el Monte Sinaí es Jebel Musa, situado a 2.286 m por encima del Monasterio de Santa Catalina, mientras que Horeb es el nombre del macizo coronado por la cumbre del Sinaí. Fabio Bourbon y Enrico Lavagno, coord., *Guía de Arqueología. Tierra Santa*. Trad. de Cristina Balbuena. México, Diana, 2005. p.186.

19- 35: El viajero describe su naturaleza para mostrar quién es.

Con estos puntos se logra completar la idea global en torno al yo lírico, veamos ahora de qué manera el poeta lo expone:

Apartado a: del verso 1 al 4 (desde *El vagabundo-ojos de iguana* hasta *el corazón de estas montañas*). Segmento en el cual mediante la alusión al personaje bíblico Moisés el poeta caracteriza al yo lírico: con el personaje aludido, el autor se sirve de la equiparación para exponer a los lectores que el sujeto lírico es un iluminado, primer cualidad que expresará el autor en torno al viandante, dicha equiparación se establece mediante los referentes al monte Sinaí –información proveniente del título- y al vínculo bíblico de la zarza ardiendo¹⁰⁷, cuya metáfora se construye con la semántica de dos palabras “iluminan” y “corazón”.

A causa de que el poeta representa al vagabundo descendiendo del monte Sinaí, al igual que Moisés lo hizo después de recibir los diez mandamientos, la consecuencia es que el vagabundo encarna las cualidades de Moisés.

Además, el manejo temporal que hace el autor en este apartado detalla la igualdad, mediante el empleo del tiempo en que se realiza la acción del descenso, así, logra crear una atmósfera de continuidad temporal; dicho de otro modo, el manejo del pasado y la precisión de los adverbios empleados crean una acción repetida que refieren una ambivalencia de sentido, si el yo lírico bajó en un tiempo pasado, también Moisés lo hizo. “Todas las condiciones parecen realizadas para que, en un mismo lugar, a algunos meses de distancia, el mismo hombre viva, en los mismos plazos, la misma existencia.”¹⁰⁸

¹⁰⁷Esta alusión metafórica en el texto remite al siguiente pasaje bíblico:

Empleábase Moisés en apacentar las ovejas de su suegro Jethro, sacerdote de Madián; y guiando *una vez* la grey a lo interior del Desierto, vino hasta el monte de Dios, Horeb. 2. Donde se le apareció el Señor en una llama de fuego que salía de en medio de una zarza; y veía que la zarza estaba ardiendo, y no se consumía. 3. Por lo que dijo Moisés: Iré á ver esta gran maravilla, cómo es que no se consume la zarza. 4. Pero viendo el Señor que se acercaba, ya para ver lo que era, llamóle desde entre la zarza, y dijo: Moisés, Moisés. Aquí me tienes, respondió él. 5. No te acerques acá prosiguió el señor: Quítate el calzado de los pies; porque la tierra que pisas es santa. 6. Yo soy, le añadió: *Yo soy* el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac, y el Dios de Jacob. Cubriose Moisés el rostro, porque no se atrevía a mirar a Dios. (III. Éx, II, 1-6.)

¹⁰⁸ Andre Neher, *Moisés y la vocación judía*. Trad de José García Mercadal. Madrid, Aguilar, 1963. p. 128.

Enseguida, la reticencia a la zarza encendida –que se construye con el significado semántico de las palabras– refuerza las cualidades existentes en Moisés con respecto al viandante.

Moisés, en el desierto, está en potencia de vocación. En el momento en el que el zarzal comienza a arder, todo se aclara: el desierto ha llevado su tarea hasta el fin. De un hombre, ha hecho el llamado; de un soliloquio pastoral, un diálogo místico. Sin duda, hablando a Dios. Moisés enuncia su sorpresa, su impreparación, sus aprensiones.¹⁰⁹

A continuación, en la segunda imagen se precisa la senda y la vocación del viandante de la siguiente forma: al encabalgarse semánticamente la primera sección, con esta segunda parte que presentaremos, se tiene la finalidad de que el viajero siga una trayectoria concreta. Si bien en la primera imagen el peregrino desciende del monte Sinaí, en esta segunda imagen, se recurre nuevamente a alusiones para establecer la vía. Apartado b: del verso 5 al 18 (desde *Las tribus de pastores de Bersheva* hasta *patriarcas y sus pueblos*). Mediante la referencia al trayecto la equiparación propuesta en la imagen precedente se mantiene nuevamente con otra alusión: el camino que recorrió Moisés es el camino del yo lírico, establecemos este vínculo porque geográficamente el desierto que recorrió Moisés es el mismo que recorre el vagabundo, veamos de qué forma lo consigue el poeta:

Tenemos que “tribus”, “pastores” y “Bersheva” son referentes bíblicos de los orígenes de Israel, puesto que “tribus y pastores” nos remiten a la historia de *Los Patriarcas* y al ser “Bersheva” una de las ciudades más antiguas del pueblo israelí existente en épocas bíblicas podemos afirmar que este viajero recorre Israel, al igual que en un tiempo pasado lo hizo Moisés. Esto crea un reforzamiento de la equiparación que el poeta quiere exponernos, nuevamente, pero ahora, mediante la alusión al lugar.

En el séptimo verso encontramos la referencia al color de piel del viajero mediante la apropiación de lo que lo circunda, aquí, la trayectoria ya no es una alusión sino una descripción de lo que observa el viandante. El movimiento del viajero, se refleja en los objetos que lo describen. Esta hipérbole del movimiento reflejado en objetos mínimos del paisaje de Israel se establece en un tiempo. A través de una descripción cronográfica en los versos , 9 y 10.

¹⁰⁹ *Idem*

Continúa con una aliteración en el verso 10 “los fervorosos sorbos al jocoque” para describir su trayecto del verso 11 al 13: Aquí observamos una descripción topográfica que nos muestra el trayecto del viajero que culmina en una imagen fija. Enseguida, identificamos una anáfora que nuevamente centra nuestra atención en el viandante. La anáfora introduce en este segmento la vocación del viajero: se describe la cualidad que tiene el viandante para escribir de forma oral y lo que consiguen esas palabras que él entona, cuando son pronunciadas en aquellas lejanas e históricas regiones de Israel. Logran mover el mundo que él recorre. En esta sección del poema podemos relacionar la capacidad profética y visionaria de Moisés con la de los poetas.

En la *conclusión* del poema el tipo de imagen se caracteriza por tener dos elementos propios de una definición. El elemento que se define se muestra mediante la anáfora pero esta vez hiperbólica “El vagabundo de lengua extranísima”, seguida de una aliteración onomatopéyica “el cantador de cucurrucucús & ayayays”¹¹⁰ para cerrar esta imagen con una frase aclaratoria que remite a su experiencia personal por las tierras de Israel. Apartado c: del verso 19 al 22 (desde *El vagabundo de lengua extrañísima* hasta *radares israelíes*—).

Enseguida, se muestran las características de dicho viajero en el Apartado d: del verso 23 al 35 (desde *El de las mejillas de cactus* hasta *nos fuéramos a morir*). El segundo elemento de la definición lo encontramos en la enumeración de las características del peregrino. Estos dos elementos se presentan para afirmar la identidad del viandante y expresar su naturaleza, elemento constante a lo largo del poema, así, esta enumeración determina sus rasgos más sobresalientes y únicos. En este apartado se encuentra la intensión del autor, fijar la naturaleza del viandante. Por lo cual la forma en la que se nos expone este viaje es de manera secuencial mediante una *introducción*, un *desarrollo* y una *conclusión*.

En general esta representación en torno al viaje de acuerdo a nuestro cuadro expuesto en el capítulo III “Sin timón & en el delirio” podría clasificarse acorde a las vicisitudes y circunstancias en torno al peregrino al enfocarse principalmente en el camino y su descripción, es decir, se nos muestra la imagen del hombre errante, del peregrino en la tierra y cuya característica principal es el movimiento. Por ello hay una identificación de la vida como camino. También dentro de las características que refleja

¹¹⁰ Este referente onomatopéyico propio de la cultura mexicana lo encontramos en la canción “Cucurrucucú paloma” escrita en 1954 por Tomás Méndez y no es más que una alusión amorosa respecto al motivo de su viaje a Israel, pues Mario Santiago va en busca de Claudia Kerik.

el poema es que mantiene algunos elementos acordes a un viaje clásico, un *punto de partida*, la *trayectoria* del *viandante*, los acompañantes en el viaje son los beduinos¹¹¹ sin embargo, la finalidad del viaje, no se presenta en el poema, En este sentido, en las imágenes clásicas de viaje se presenta el viajero y se manifiesta la finalidad del viaje aludiendo a un estado alto, sin embargo, es aquí donde hay una ruptura con los patrones clásicos, ya que *el punto de llegada* nos conduce al inframundo.

¹¹¹ Los beduinos, que eran pastores y nómadas, se desplazaban siguiendo sus rebaños, [...] El relato de sus hazañas era objeto de una poesía beduina [...] Poeta espontáneo de habla hermosa, el beduino tenía una vida religiosa poco intensa. Dominique, Sourdel, *Historia de los árabes*, trad. de José B. Valladares, México, F.C.E. 1989, pp 17, 18.

EN EL ZAGUÁN DE LAS NUBES

Porque todos somos,
todos somos,
todos somos los hijos de,
todos somos los hijos de
1 brillante & colorida flor,
1 flor llameante
& no hay nadie
no hay nadie
que lamente lo que somos
Canción huichola

Para Patricia Rodríguez Acosta

1 Mi patria es este cacto jugoso que arranco de la boca
2 misma del desierto
3 :: Lophophora Williamsii ::
4 / Universo de botones floreado las palmas de mis manos /
5 Salta & danza mi destino
6 Como 1 perro celebrando la bendición puntual
7 de su alimento
8 La lengua de Dios me besa con firmeza
9 & torna & sigue & gira
10 Devorando el panal de mis pupilas
11 Está lloviendo
12 & la huella del diluvio
13 No es otra que la tierra que hoy piso
14 A la distancia
15 Sólo veo el palpito fruto vivo de mi alma
16 Mis abuelos -peregrinos- me indican
17 el camino / pellizcándome
18 El sudor de mis moléculas
19 prende el sueño necesario
20 para que la intrínseca ceguera de mis pies
21 no decaiga ni en brújula ni en ánimo
22 La realidad de la belleza
23 ((luciérnaga fugaz))
24 se posa 1 segundo en mis cabellos
25 ¿Qué viento negro podría romperme el paso
26 o intentar siquiera cancelar mi canto?
27 El vientre de mis dientes no deja de masticar
28 su propia pulpa
29 Vuelo : trino : zureo : aúllo : salpico : preño :
30 me exprimo : me desato
31 Llevo en mí el eco de 1 impulso insospechable
32 Simiente lunar / manantial de migraciones
33 Arcilla lodazal de óvulos / visiones & peñascos
34 Raíz que surge & se evapora
35 En el zaguán de las nubes
36 A la luz del relámpago
37 A 1 salto de besar el alba-pezuña de venado
38 que acaricia el dulce corazón de Wirikuta.

Los huicholes (curanderos) son una raza aborigen del norte de México, descendientes del grupo de los guachichiles quienes en épocas pasadas se enfrentaron al imperio mexica. Se autodenominan *Wisrrarika*, personas que habitan lugares con plantas espinosas, significado con el que se dan a conocer a otros pueblos.

El origen mítico de los huicholes es *Wirikuta*, el desierto donde nació el sol y se dio forma al mundo; desde allí los dioses emprendieron el viaje hacia la Sierra siguiendo el camino del sol, para fundar y establecer la nación Huichola. Los dioses son los dueños ancestrales del mundo; ellos lo crearon y lo protegen. A su vez, los hombres agradecen y alimentan a los dioses con sus ofrendas y ceremonias.¹¹²

El mundo que habitan es por pocos conocido, pero podemos decir que la característica esencial de su cultura es la observación de la naturaleza y la sacralización de los fenómenos que en ella se presentan. Esta forma de entender y explicarse el mundo les brinda una subsistencia en el medio geográfico tan hostil que habitan, por ello, la observación y sacralización de la naturaleza son elementos fundamentales que integran su cosmovisión. Por lo que su modo de vida se determina por el ambiente desfavorable de su entorno.

La pobreza material de los *Wisrrarika* se equipara con su riqueza artística que se manifiesta en sus mitos, teogonía e indumentaria, se encuentran aislados en pequeñas rancherías “donde las alturas y las profundidades de sus montes sólo pueden ser escaladas por las nubes”¹¹³.

El parentesco es la base del sistema social que los rige, la ganadería, agricultura y comercio ocasional de artesanías les brinda sustento. Son politeístas, cada integrante de su comunidad familiar coopera en la organización de su mundo. La actividad más importante que se realiza es la de “el dios padre –*Tayaoh*– objetivizado en el sol y al que no pueden ver ni representar. Y son las aves del cielo, cuyo vuelo no comprenden, y el *cactus* sagrado – *el peyote* – que nació de las pisadas del ‘dios-venado’, los conductos necesarios para la relación íntima entre lo humano y lo divino.”¹¹⁴ Dentro de sus costumbres los ritos religiosos están estrechamente ligados a su vida cotidiana.

¹¹² Pablo Monasterio Ortiz, *Corazón de venado*. México, Casa de las imágenes, 1992. p.13.

¹¹³ A. García Cortés, *Los huicholes*, México, Arte, 1950. p.1.

¹¹⁴ *Ibid.*,p.2.

En su religión el misterio de la vida se explica como un sistema de fuerzas opuestas. Tierra y agua, por un lado, fuego y aire por el otro, representan la lucha entre los dos principios fundamentales: el inframundo femenino y la región masculina de arriba. Este sentimiento primigenio de lucha de opuestos reclama la presencia de un mediador que disipe el peligro y restablezca el equilibrio.

Entretejido en estas fuerzas opuestas, se manifiesta el complejo religioso peyote-venado-maíz, dioses que conforman el mito mágico de acción. Esta trinidad suprema protagonizó el drama cósmico de la creación, y es el elemento esencial que restaura el equilibrio primigenio. En el origen los tres lucharon contra el caos y las tinieblas. De ahí surgió una enseñanza, un corpus de principios básicos, que los huicholes llaman *el Costumbre*.¹¹⁵

De aquí parte su sentimiento artístico que manifiesta su actividad creadora a partir de su cosmovisión. Su espíritu sacramental atavía sus cuerpos y compone su música. En el principio básico de *el costumbre* encontramos la relación con la poesía y el cacto sagrado.

Esta enseñanza constituye un conjunto de revelaciones transmitidas por los *marakames* a través de los cantos sagrados los que, al ser interpretados, logran restablecer el contacto con los dioses. Estos cantos, que son la única educación formal de los huicholes, describen, desde los mitos de la creación del mundo, la institución de ceremonias y ritos, hasta las enseñanzas de orden práctico para la construcción de los templos, la “caza” del venado y del peyote, las siembra y cosecha del maíz.

Los *marakames* son los guías, a ellos los dioses les revelan sus deseos mientras cantan los mitos. De los sueños y del trance del peyote obtienen poder. Ser *marakame* es a un tiempo privilegio y obligación difícil. Para vencer los obstáculos, el *marakame* requiere fuerza y habilidad. Con el uso de subterfugios, dobles sentidos, acertijos, cambios de nombres y alegorías crea un juego para iniciados. El ejercicio de la imaginación fortalece el carácter y agudiza los sentidos.¹¹⁶

Dos son las grandes cualidades que podemos enumerar de los huicholes: son grandes peregrinos y tienen un fuerte arraigo cultural.

A partir de esta breve introducción daremos inicio al análisis de “En el Zaguán de las nubes” poema cuyos referentes se encuentran entrelazados a toda esta cosmovisión del pueblo huichol y cuya versificación libre nos conduce por los 38 versos que lo componen, se carece de datos que nos indiquen la fecha en que lo escribe el poeta Santiago.

¹¹⁵ P.Ortiz, *Op.cit.* pp 13, 14.

¹¹⁶ *Idem.*

Podemos observar que el texto expone un viaje sagrado: el yo lírico busca un destino mediante la ingesta sagrada del peyote, al ingerirlo, logra un contacto divino que le permite reconocerse, escribir y generar, el poeta conoce su destino al obtener una respuesta, entonces, finaliza el viaje sagrado, así, el propósito de los versos es tener un contacto divino mediante la práctica poética de este rito.

El título del poema “En el zaguán de las nubes” evoca la imagen de la región sagrada para los huicholes llamada “Wirikuta, un lugar conocido también como el sitio del venado de cinco puntas. Esta región es la más sagrada para los huichol, no sólo como la morada del peyote sino también como el lugar a donde ellos van cuando mueren”¹¹⁷ Esta tierra sagrada abarca toda una región geográfica amplia en el desierto de Real de Catorce en San Luís Potosí, donde se da el peyote y donde habita el gran dios Tamatz Kallaumari, el Bisabuelo Cola de Venado.

El epígrafe del poema nos refiere una canción que es cantada durante el viaje a este valle o región sagrada durante la “caza” del peyote. Dicho canto fue registrado por el investigador Furst:

“Qué lindas colinas, qué lindas colinas / tan verdes donde nos encontramos./
Ahora ni siquiera siento, / ahora ni siquiera siento, ahora ni siquiera siento
que voy a mi rancho. / Porque allá en mi rancho, es tan feo / tan
horriblemente feo allá en mi rancho, / y aquí en Wirikuta tan verde, tan
verde. / Y comer cómodamente lo que uno quiere, / entre las flores (el
peyote), tan lindas. / No hay nada más que flores aquí, / lindas flores, con
colores brillantes / tan lindas, tan lindas. / Y comer hasta llenarse de todo, /
todo tan pleno aquí, tan lleno de comida. / Las colinas son lindas para
caminar, / para gritar y reír, / tan cómodas como uno desea, / y estar junto a
los compañeros de uno. / No lloren, hermanos, no lloren. / Porque vinimos a
gozar, / llegamos por esta jornada, / para encontrar nuestra vida. / Porque
todos somos, / todos somos, / todos somos hijos de, / todos somos hijos de /
una brillante y colorida flor, / una flor llameante. / Y no hay nadie, / no hay
nadie, / que lamente lo que somos”.¹¹⁸

Enseguida del epígrafe encontramos una dedicatoria: para Patricia Rodríguez Acosta, amiga de Mario Santiago con quien entabló conversaciones respecto a los viajes sagrados del peyote. Sin embargo, según referencias de Ramón Méndez, amigo del

¹¹⁷Edward Anderson, *Peyote: El cactus divino*. Trad. Ofelia Castillo. Barcelona, Laertes, 2007. p. 31.

¹¹⁸ <<http://kin235.blogspot.com/2008/09/huichol.html>>. [Consulta: 15 de marzo, 2010.] >

poeta e integrante del grupo *infrarrealista*, Mario jamás fue a San Luis Potosí a practicar este rito.

Después de lo anterior se da inicio al poema mediante una *introducción*, por tanto, la primer imagen que nos brinda el escritor será el preludeo del viaje, donde nos muestra el *medio de locomoción* del viajero; por lo que el poeta en esta primer sección nos da una definición del peyote ya que éste es el *medio de traslado* y, a la vez, nos establece la *vía* que empleará el viandante para viajar. Ubicamos ésta *introducción* del viaje en el apartado a: del verso 1 al 4 (desde *Mi patria es este cacto jugoso* hasta *::Lophophora Williamsii*).

Continuamos en la *introducción* del poema, donde la segunda imagen nos presenta la descripción del proceso sagrado de cazar el peyote, ubicado en el apartado b: del verso 4 al 7 (desde */Universo de botones floreando* hasta *de su alimento*).

Una vez concluido el preludeo del viaje sagrado comienza el *desarrollo* del mismo cuando el poeta nos indica el *punto de partida* que se da mediante la ingesta del peyote, como lo vemos en el apartado c: del verso 8 al 10 (desde *La lengua de Dios* hasta *el panal de mis pupilas*).

El *desarrollo* del viaje continúa con la pérdida temporal que se produce según la ingesta del peyote, encontramos este desfase temporal característico del influjo químico del cacto. Descripción localizada en el apartado d: del verso 11 al 14 (desde *Está lloviendo* hasta *A la distancia*); enseguida, encontramos el desdoblamiento del viajero cuya descripción se desarrolla en el apartado e: del verso 15 al 21 (desde *Sólo veo el pálpito fruto vivo* hasta *ni en brújula ni en ánimo*).

Continúa el *desarrollo* del viaje y encontramos la pregunta que realiza el viajero a los dioses, ubicada en el apartado f: del verso 22 al 26 (desde *La realidad de la belleza* hasta *cancelar mi canto?*); el viajero relame el peyote que tiene en la boca, apartado g: del verso 27 al 28 (desde *El vientre de mis dientes* hasta *su propia pulpa*); el viajero tiene contacto con la divinidad en el apartado h: del verso 29 al 30 (desde *Vuelo:trino:zureo:aúllo* hasta *me desato*); y entonces, responde a la pregunta formulada líneas arriba, la ubicamos en el apartado i: del verso 31 al 33 (desde *Llevo en mí el eco* hasta *visiones & peñascos*).

Por último, encontramos la *conclusión* del poema que determina el final del viaje en el apartado j: del verso 34 al 38 (desde *Raíz que surge y se evapora* hasta *el dulce corazón de Wirikuta*). Por lo anterior, el autor expone este viaje sagrado mediante los siguientes núcleos:

A manera de *introducción* encontramos el rito preparativo para la ingesta del peyote, después ubicamos el viaje sagrado en el *desarrollo* del poema el cual, es un trance que el yo lírico experimenta y en las *conclusiones* termina el viaje cuando el viajero regresa del trance:

v. s 1 al 7. El viajero define la *vía* que empleará para realizar el viaje y describe cómo es el carácter de dicho trayecto.

8 al 33. El viajero ingiere el peyote e inicia el viaje sagrado representado con un trance espiritual.

34 al 38. El viajero regresa del trance y termina el viaje sagrado.

Ahora bien, la idea global del texto la desarrollaremos a partir de estos núcleos:

Según el antropólogo Carl Humholtz la peregrinación más importante dentro de la cultura huichola es la del peyote, dicha peregrinación se compone de un complejo rito que tiene múltiples asociaciones religiosas altamente simbólicas, por ello, el sistema religioso de los *Wisrrarika* es sumamente complejo, así que para entender el poema nos serviremos de los elementos presentes en la cosmovisión aborígen huichol en torno a la ceremonia del peyote, que lleva implícita, su concepción del viaje sagrado.

Por lo anterior, partiremos de la primer representación que el poeta nos muestra, la definición de la *vía*. La asociación entre la *vía* y la cultura huichola se establece mediante el símbolo del escudo nacional presente en las dos primeras líneas del poema, a través, de una sinécdoque conformada de la siguiente forma: "*patria*" cuyo significado se relaciona con los orígenes paternos alude al Padre Sol para los huicholes, cuyo símbolo es el águila; después, la referencia al "*cacto*" sugiere la representación de los nopales sobre los que se posa el águila; el adjetivo "*jugoso*" que acompaña a la palabra "*cacto*", así como también, al hacer referencia a la palabra "*boca*" como una cavidad húmeda se concibe una asociación semántica con el agua, el agua de los ríos para los

Wisrrarika es el símbolo de la serpiente; enseguida, “*arranco*” y “*boca*” refieren la acción de devorar que realiza el águila posada sobre un nopal.

Para concluir, el poeta vincula este símbolo patrio con la región huichola, así, lo ubica geográficamente en el desierto, en el camino o *vía* en la que se establecerá el viajero. “Por su importancia simbólica, los huicholes han incorporado a sus rituales el escudo nacional, *el sello*, como ellos le llaman, El águila es el Padre Sol, la serpiente, el agua en forma de ríos.”¹¹⁹ Y es que en el mes de octubre inicia el peregrinaje a *Wirikuta*, lugar sagrado donde crece el peyote, quinientos kilómetros, aproximadamente, se recorren en el desierto de Real de Catorce.

Por lo anterior, el poema “En el zaguán de las nubes” inicia con la definición del camino que el yo lírico emprenderá, apartado a: del verso 1 al 4 (desde *Mi patria es este cacto jugoso* hasta ::*Lophophora Williamsii*). La definición de la *vía* empleada tiene el propósito de mostrar al peyote como un símbolo sacro de los huicholes.

La tradición huichol sostiene que el maíz fue alguna vez el venado, el animal que había sido la principal fuente de comida en los tiempos primitivos. Así, el venado representa el sustento; y dice la leyenda que tanto el peyote como el agua surgieron de la frente de un venado. De hecho, se cree que el peyote es la mazorca original del maíz, y que la cornamenta del venado es el peyote original. Esta confusión solo adquiere sentido si se comprende que los huichol creen que el maíz, el venado y el peyote son una y la misma cosa: << el maíz es el venado (sustancia alimenticia), y el *híkuli* [peyote] es el venado (sustancia alimenticia), y el maíz es el *híkuli* >>(Lumholtz 1900,2). Como dijo alguna vez un huichol, El peyote es el entrecruzamiento de las almas, es todo lo que es. Sin el peyote, nada existiría (citado en Shaefer 1996, sin p.). Muller (1978, 84) afirma que esta <<sagrada trinidad de peyote-venado-maíz>> representa las etapas fundamentales de la historia huichol no registrada, y que el peyote y el venado simbolizan el periodo de caza y recolección, mientras que el maíz es la etapa agrícola, más reciente. Los huichol creen que el dios venado dejó las plantas del peyote en sus huellas, cuando apareció por primera vez en la región donde crece el peyote. Así, el peyote es la planta de la vida: la vida del venado y del maíz. Además, el peyote es la copa en la que bebe el mayor de todos los dioses: el Abuelo Fuego. Por lo tanto, los huichol deben obtener el peyote y ofrecérselo al Abuelo Fuego todos los años. De lo contrario, no lloverá, y en consecuencia no habrá ni maíz ni venado.¹²⁰

El culto al peyote intenta mantener un equilibrio entre el mundo natural y el hombre, los huicholes sostienen que la ingesta del cactus es una forma de aprendizaje y, a su vez, de contacto con los dioses, ya que consideran que los que son valerosos de corazón son

¹¹⁹ P. Ortiz, *op cit.*p.20.

¹²⁰ E. Anderson, *op. cit.* p 29.

los únicos que pueden recibir los mensajes divinos, por lo que el poeta plantea, por un lado, que el viandante es un peregrino digno de dicho aprendizaje, y por otro, asocia la *vía*, es decir, el peyote con la idea huichola de considerar a este cactus como una trinidad: peyote- venado- maíz.

Por lo cual vemos esta representación previa del viandante antes de emprender el viaje apartado b: del verso 4 al 7 (desde */Universo de botones floreando* hasta *de su alimento*). La cacería del peyote semeja a la del venado y es un rito preparativo antes de la ingesta, como muchos otros actos previos que realizan antes de la caza¹²¹, sin embargo, en este poema el yo lírico expresa la celebración por la fortuna de haber encontrado un peyote de cinco gajos, ya que esto simboliza la bonanza, esta imagen nos indica el tipo de viaje que el peregrino realizará que será un viaje sagrado.

Junto a las llamas los buscadores de peyote oran para tener éxito en la caza del Venado-Peyote, a media mañana el líder señala el inicio de la cacería. Los cazadores a la vez que dan una vuelta en el fuego disparan una flecha probando su arco, avivan la hoguera alimentándola más y rezan nuevamente para obtener protección durante la cacería. Los buscadores se dispersan y examinan el terreno, una vez que el dirigente encuentra el peyote lanza cuatro flechas izquierda, derecha, arriba y abajo (símbolo de

¹²¹ Antes de la peregrinación a *Wirikuta* el principal preparativo es la confesión y purificación. Esta se realiza, entre los participantes, mediante el ayuno prolongado y este es estrictamente necesario. A su vez, la confesión forma parte de la purificación que consiste en declarar en una ceremonia pública sus relaciones extramatrimoniales, previas a la primera confesión.

Todo acontece en la más completa calma por parte de los integrantes que partirán mientras el líder hace un nudo en una cuerda de *ixtle*, por cada confesión hasta que al final esa cuerda es quemada. Este acto es el símbolo de purificación de los peregrinos. La noche antes de salir en busca del peyote los participantes se bañan, ofrecen plegarias, y duermen con sus familias, sin embargo se les exige una completa abstinencia sexual.

Puesto que el ritual dura tres días a la mañana siguiente continúan las plegarias y se realiza un sacrificio.

Ya listos para partir a *Wirikuta*, guiados estrictamente por el líder, a los peregrinos novatos se les pone una venda en los ojos. Se inicia la peregrinación con velas encendidas. El grupo tiene la obligación de cumplir con determinadas actividades ceremoniales conducidas por el jefe, de esta manera, el grupo se detiene en lugares determinados, uno de ellos, Tatéi Maniéri “donde nuestra madre vive”. Son pozos de agua donde se dejan ofrendas.

Recogen agua en recipientes para usarla en la región del peyote, al regreso del viaje, en sus cosechas y cuando ingieren el cactus sagrado. Se lavan ritualmente con esa agua: se les vierte en la cabeza y a los iniciados que llevan los ojos vendados, una vez que se mojan, se les permite ver el camino y la tierra del peyote.

Se dirigen a *Wirikuta*, una vez que llegan en las primeras horas de la mañana, encienden y alimentan el fuego sagrado en el lugar indicado por el líder.

El fuego que debe ser sostenido por los peregrinos será el que los mantenga protegidos en la región santa, porque la hoguera simboliza al Abuelo Fuego, dios principal de los Huicholes.

los puntos cardinales) señala, de esta manera, que el Venado-Peyote fue acorralado. Esta fase de la ceremonia se desarrolla así por la siguiente creencia mítica.

Hace mucho tiempo, cuando los antepasados de los Huichol llegaron a la región donde ahora crece el *hi'kuli* [peyote], vieron un venado, y le permitieron dar cinco pasos, cuando desapareció. Cuando se acercaron al rastro, las huellas, descubrieron que cada huella era un *hi'kuli*. Eran en total cinco, uno por cada huella.

Dispararon flechas a cada *hi'kuli*, sin herirlo, dos flechas sobre cada uno, y de tal manera que el extremo de una flecha apuntaba al este, y el extremo de la otra al oeste. En el lugar donde había desaparecido el venado se encontró un *hi'kuli* grande, que fue llamado Pa'li o Wapa'li. Después de cierto tiempo procedieron a sacar sus flechas y colocarlas de nuevo en su carcaj. Sólo queudaron las dos flechas que habían disparado sobre el gran *hi'kuli*, porque el Bisabuelo Cola-de-Venado les ordenó que las dejaran. Después se sentaron y comieron *hi'kuli*. Tama'ts Palisi'ke permaneció sobre la alta meseta donde había aparecido el *hi'kuli* por primera vez, y allí se le puede ver aun hoy, en forma de altar. Él es el principal altar: un gran *hi'kuli* (Lumholtz 1900, 18-19).¹²²

Una vez rodeado el peyote se cuenta el número de gajos que tiene, si son cinco el cazador se siente complacido ya que este número sagrado representa los cinco colores del maíz, los puntos cardinales, el universo. Asimismo cuando ya encuentran el peyote, que semeja al venado agonizante, lo recolectan rezándole y dejando ofrendas (tabaco, tortillas y agua) con el fin de no causar su enojo.

Al atardecer regresan a la hoguera y caminan alrededor de ella mientras dan gracias por la protección y lloran. Durante la noche comen peyote cantan, danzan y relatan historias míticas. Tienen la creencia de que si un peregrino se confunde o equivoca de planta significa que esa persona tiene corazón impuro y que no tuvo la preparación adecuada antes del viaje. Sin embargo, en la representación poética el viajero encuentra la fortuna y es digno para realizar el itinerario sagrado.

La ingesta del peyote marca el *punto de partida* del viaje en el apartado c: del verso 8 al 10 (desde *La lengua de Dios* hasta *el panal de mis pupilas*). Una de las principales características del pueblo huichol es que son grandes peregrinos. Para ello un gran impulso religioso recrea su territorio transformándolo en un espacio sagrado. Porque ellos piensan que hubo un tiempo originario donde los dioses crearon todo lo

¹²² E. Anderson, *op. cit.* p.31.

que los circunda, para ellos las rocas, cavernas, cerros, tienen un porqué; un ritual debido a la carga mítica que contienen.

Lo que nosotros vemos como una piedra o como una planta para ellos es un *kakaullari* un ser sobrenatural que no resistió las pruebas de la creación y al nacer el sol se quedó transformado en roca o en arbusto.

Otras veces una roca muestra las huellas del pie o de la mano de un dios; un agujero calcinado en lo alto de una montaña es el hueco que dejó el sol recién nacido al brotar; una raíz amarilla la materia sagrada que proporciona la pintura simbólica de los que hicieron el viaje a Viricota.¹²³

Es por ello que el entorno natural muestra signos de las acciones divinas. Cuando la naturaleza no muestra estas señales divinas los chamanes fungen como medios que las comunican, durante la peregrinación a *Wirikuta*, se disponen a abrir puertas inexistentes. Los chamanes son, entonces, los intermediarios entre el mundo terreno y el sobrenatural. Así el concepto del viaje para los huicholes es llegar al mundo espiritual.

Como lo vemos en esta sección del poema a partir de la ingesta del peyote el viajero accederá al mundo espiritual, el yo lírico ahora será chamán. De forma que es el viaje chamánico una elevación espiritual, en cambio, inducir el viaje como experiencia profana supone únicamente una exaltación sensorial.

Por ello la peregrinación que se realiza a *Wirikuta* es un sacrificio y supone un ascetismo. A diferencia de la práctica profana, el viaje que se induce puede descubrir nuestro yo individual. Así Los huicholes no esperan una salvación, sino una recreación del mundo originario, ser dignos para comunicarse con lo divino. En contraste las personas que no tienen un objetivo sagrado al inducir este viaje crean una posibilidad de salvación.

Mientras que para esta cultura la práctica del peyote es un elemento positivo, dinámico y terapéutico. Su uso sagrado y colectivo establece un control social sobre su consumo.

Lo más interesante en el uso de los estimulantes es que las culturas indígenas, mediante complejos sistemas rituales, han desarrollado un conjunto de estrategias para controlar su uso excesivo, a la vez que los incorporaron como elementos dinámicos para la consecución de las actividades cotidianas. Este control social sobre

¹²³ Fernando, Benítez, *En la tierra mágica del peyote*, 4ª reim., México, Era, 1988. p. 9

los estimulantes hizo que éstos fueran un recurso estratégico en el desarrollo de las sociedades indígenas; por ello, debe deslindarse de su empleo como adictivos que encubren y agudizan comportamientos neuróticos y psicopáticos¹²⁴

El viaje espiritual inducido por los chamanes tiene estas tres fases: “ 1) el espíritu del chamán deja el mundo natural, 2) viaja al mundo de lo sobrenatural, donde interactúa con espíritus para adquirir conocimiento o asegurar favores, como la lluvia, y 3) regresa al mundo natural y vuelve a ocupar su cuerpo.”¹²⁵

Una vez consumida la sustancia para inducir más el trance los chamanes bailan y sufren un proceso de transformación, se convierten en lo que en el mundo natural sólo representaban. La transformación del chamán en espíritu supone una pérdida de sus rasgos humanos, siempre son acompañados por dos animales: un pájaro y una serpiente. “En todo el mundo, los chamanes, mientras son espíritus, a menudo viajan con animales, ya que pueden guiarlos mientras regresan con el conocimiento del mundo espiritual.”¹²⁶

Una vez transformados completamente ellos llegan al mundo sobrenatural e interactúan con seres divinos. El viaje tiene la finalidad de conseguir el favor de la lluvia o la salud para el pueblo.

Todo este proceso se encuentra representado en la iconografía huichola “chamanes fumando, transformándose, volando al mundo espiritual, comunicándose con espíritus y, después, regresando a este mundo para relatar lo que han visto”¹²⁷.

Los componentes de un viaje espiritual para los huicholes son tres: el abandono del mundo natural, llegada al mundo sobrenatural donde se interactúa con los espíritus benefactores para adquirir conocimientos y favores, el regreso al mundo natural. Por lo que en el *desarrollo* del trance poético del viandante podemos ubicar cada una de estas fases y complementarlas con los síntomas físicos y químicos que se experimentan.

Los estudios científicos que se han realizado sobre el consumo del peyote arrojan una perspectiva diferente en cuanto a las fases en que puede dividirse esta

¹²⁴ Elio Masferrer Kan, “Los alucinógenos en las culturas contemporáneas. Un patrimonio cultural”, en revista *Arqueología Mexicana*, México, núm 59, p. 51.

¹²⁵ Chistine A. VanPool, “Viajes chamánicos. Iconografía de Casas Grandes”, en revista *Arqueología Mexicana*, p.42.

¹²⁶ *Ibid.* p.43.

¹²⁷ *Idem*

vivencia, nosotros nos guiaremos de la exposición que realiza el investigador Edward F. Anderson sobre dichas fases. El autor las presenta de la siguiente manera: *fase 1* síntomas corporales; *fase 2* síntomas de las manifestaciones psíquicas y mentales.

En la *fase uno* la mescalina es el mayor elemento que induce los efectos en la persona que lo consume, en el transcurso de una hora desarrolla síntomas desagradables como:

nauseas, vómito, mareo, sudoración, palpitaciones y dolor de cabeza. También suele haber efectos secundarios, entre los cuales figuran los siguientes: sensación de calor y frío acompañada de temblor; dolor en el pecho y en el cuello; dificultad respiratoria; gusto de menta en la boca; hambre; cólicos estomacales; dilatación de las pupilas; temblores, necesidad urgente de orinar; malestar generalizado. Durante esta etapa algunas personas sienten que están al borde de la muerte y expresan intensos sentimientos de ansiedad y terror. Ocasionalmente esa ansiedad se manifiesta como gran agitación y hasta en forma de violencia física. La primera fase suele durar entre tres y cuatro horas. Habitualmente los síntomas más adversos remiten antes de la iniciación de la fase 2. La fase 1 es un estado de depresión, ansiedad y malestar físico.¹²⁸

En la *segunda fase* predomina la euforia y la exaltación y está estrechamente relacionada con lo psíquico o mental, etapa en la que se produce “un sentimiento de felicidad y ensoñaciones, como también fantasías agradables. Los individuos pueden llegar a experimentar extraños delirios de grandeza y pensar que poseen mayor potencia y capacidad física.”¹²⁹ A su vez la *fase dos* puede subdividirse: por un lado, en síntomas relacionados con visiones psíquicas, primordialmente, los que distorsionan la percepción y exaltan los sentidos, por otro, los síntomas que alteran la motricidad corporal y los sentidos físicamente.

Según Edward F. Anderson nos describe sucintamente otros efectos importantes cuando se consume peyote, nosotros los sintetizamos a partir de su clasificación: *La existencia dual (despersonalización)*. Se refiere al descubrimiento del propio yo, es decir, padecen una despersonalización, las personas de pronto descubren que ya no son ellas mismas, pueden percibirse a sí mismas, el sentimiento principal es que claramente pierden la unidad corporal. Así experimentan una existencia dual.

¹²⁸ E. Anderson, *op. cit.*,...p. 90.

¹²⁹ *Ibid.*,p.91.

“Distorsión del tiempo y espacio”. Todo transcurre fuera de tiempo, el individuo pierde la noción del tiempo, lo que para él son horas, solamente son minutos en el tiempo real. El espacio se distorsiona y no existe relación con la realidad física.

“Dificultad para comunicarse” Se ve disminuida la capacidad de comunicación porque se altera la motricidad física.

“Efectos sobre la memoria y el pensamiento” La persona que consume el peyote aparenta tener buena memoria, pero en realidad la pierde en lapsos. Esto se debe a la rapidez con que las imágenes y pensamientos se suceden en el cerebro. Se presupone que se sobrecargan los neurotransmisores y como consecuencia no se puede organizar ni almacenar recuerdos. Ya cuando los efectos del cactus pasan la persona tiene un gran hábito y necesidad de compartir su experiencia.

“Mezcla y agudización de los sentidos” Este efecto sobresale porque el órgano sensorial es estimulado provocando una secuencia de imágenes. La mezcla de los sentidos se produce y un sexto sentido se despierta. Se le llama sinestesia, se ve un sonido o se oye un color.

“Estados emocionales extremos” Se experimentan emociones profundas y los objetos o hechos cobran tanta relevancia para quien ha consumido el peyote, inclusive, se afirma que en ciertos casos se alcanza un estado místico como el sucedido a Aldous Huxley en *Las puertas de la percepción* (1950).

“Inhibición del deseo sexual” No se tiene ningún deseo sexual bajo los efectos del peyote, puesto que cambia la percepción de la realidad, el individuo se concentra en los sucesos u objetos más que concentrarse en un deseo. Aunque se conocen casos de escritores que pudieron omitir esta regla general.

“Ausencia de sueños” Después de la experiencia se carece de sueños durante varios días.

A manera de conclusión mientras que lo descrito anteriormente con mayor detalle nos muestra los estados que se experimentan cuando se consume peyote es en la visión indígena donde se transforma su valor: La ingesta del cactus es para nuestras etnias del norte un viaje sagrado.

Casi todas las culturas americanas practicaron de alguna forma la enteogénesis, es decir, la búsqueda de Dios dentro de uno mismo mediante estados de trance provocados por sustancias alucinógenas. Esta búsqueda fue la tarea principal de los chamanes de las sociedades primitivas; a través del trance o del éxtasis se convertían en intermediarios entre el reino humano y el sobrenatural. El chamán era capaz de comunicarse con los muertos, los dioses y los demonios o espíritus de la naturaleza.

Para facilitar este proceso de comunicación los chamanes utilizaron diversas sustancias psicotrópicas. En la actualidad, éstas se clasifican de acuerdo a los efectos que provocan en la mente: psicotónicas, las que producen excitación mental; psicodélicas, las que disminuyen la tensión mental y provocan somnolencia; y psicodélicas, las que producen “iluminación”.

El estado mental llamado “iluminación” se caracteriza por alucinaciones de colores vivos, pérdida de sentido del tiempo y del espacio, sensación de éxtasis, paz interior, amor fraternal y universal, tendencia a la introspección, sensación de recuperar la memoria del pasado, un sentimiento de íntima unión con la naturaleza y un sentido de permanencia al cosmos.¹³⁰

En la tercera noche parten, extinguen el fuego con el agua sagrada y se despiden del peyote, pintan sus rostros de amarillo con pintura sagrada. Regresan a pie, en fila, hacen sonar los cuernos rituales.

Ya cerca de sus viviendas cazan venados, con el afán de asegurar las lluvias y liberarse de la abstinencia sexual y del ayuno. Durante este periodo que dura seis días se mantienen del peyote y casi no duermen.

Así pues, la carne del venado y el peyote es disecado y atravesado con una sogá fina para comerlo al siguiente año. Aquí concluye la travesía de la caza, de esta forma se les autoriza bañarse, por vez primera, desde que inició el viaje a *Wirikuta*.

Las fiestas posteriores que se practican las realizan los que participaron el año anterior a la peregrinación con toda una serie de ritos simbólicos.

La fiesta del *híkuli* se lleva a cabo en enero durante tres días pero es en octubre cuando esta peregrinación parte a *Wirikuta*.

En el texto “En el zaguán de las nubes” encontramos las tres fases propuestas en el viaje huichol, en tanto que, de los síntomas físicos que presenta una persona bajo los efectos del peyote el viajero los presenta, como son, la dilatación de pupilas, náuseas, sudoración, palpitations, despersonalización, distorsión del tiempo y el espacio, mezcla y agudización de los sentidos, estados emocionales extremos.

¹³⁰ Manuel Aguilar, “Etnomedicina en Mesoamérica”, en revista *Arqueología Mexicana*, p. 27.

En cuanto a la imagen general de viaje, las representaciones que componen este itinerario sagrado se integran así porque mediante esas secuencias se constituye un concepto asociado al *símbolo de la condición humana*, al igual que en “Visión en el Sinaí” se muestra la imagen del peregrino en la tierra, sin embargo, este peregrino no es errante, tiene claro su destino y es guiado espiritualmente, desde este punto de vista, su afán de búsqueda divina se distingue por: la ida al espacio sagrado, el contacto con lo divino y el regreso a lo natural, y como, sin tales características no podemos considerar que este viaje sea sagrado y tenga un grado espiritual y humano, por ello, estas imágenes están allí para conformar el concepto de viaje como *símbolo de la condición humana*.

También estas imágenes secuenciales nos dan dos posibilidades de lectura al brindarnos dos cosmovisiones, la huichol y la occidental: la occidental concibe el viaje inducido como una experimentación, una búsqueda para indagar y sanar espiritualmente; la segunda visión, la de los huicholes, se encuentra ligada a una cosmovisión totalitaria del cosmos y el hombre, según la cual, tanto el hombre como la piedra más pequeña constituyen parte del universo, por lo que el viaje para los huicholes funciona como un ciclo vital, una necesidad para alimentar ese cosmos que requiere armonía en función de todos los elementos presentes. De allí que el poeta se sienta más emparentado a esta forma de viaje, que interrelaciona el mundo con el hombre, una comunicación mística.

Este poema, en conjunto, nos ofrece una versión de los viajes mentales, tal como ya que psicológicamente se muestra una interiorización, así, se asocia a los viajes astrales. Por ello, el viaje que plantea Mario Santiago en este poema es un viaje interno, enfocado sobre todo, al tránsito y trayectoria del viandante.

CORRESPONDENCIA INFRA

- 1 El mar toca nuestros cuerpos
- 2 para sentir su cuerpo
- 3 Lo mismo en Manzanillo pedregoso
- 4 que en Neviot / isla de corales del desierto
- 5 Nosotros devolvemos su sonrisa de sal
- 6 dibujando nuestros nombres & apetencias
- 7 en el caparazón de los cangrejos
- 8 que parecen buscar viejas patas de palo devoradas
- 9 por la arena
- 10 El mar se para de cabeza
- 11 & nos canta / en el idioma más desnudo & afín
- 12 a nuestro tacto
- 13 Port Vendrés Ville ruge como atún encolerizado
- 14 en nuestros ojos
- 15 Bernard prende 1 de sus aretes verde flúor en la cabellera
- 16 alfilereada de 1 erizo
- 17 Los demás pescadores del *Saint Joan / Fetiche II*
- 18 desde sus camarones se sinceran a su modo
- 19 con éste también su mar que los filma fijamente
- 20 Ahí donde ellos se aflojan su nervioso pantalón
- 21 & sus labios no dejan de ulular
- 22 cuando ven hasta las anginas del Peñón de Gibraltar
- 23 moviéndose como dados o peces plateados
- 24 en la sombra de sus vasos de ron.

El poema “Correspondencia Infra” se asocia con una de las experiencias de Mario Santiago en Francia ya que uno de los trabajos que desempeñó fue la de ser pescador en Port Vendres. Al respecto uno de los capítulos de la novela *Los Detectives Salvajes* ilustra, de forma ficticia, este pasaje de la vida del poeta. Se ubica como el cuarto poema dentro del libro *Aullido de Cisne*, su asociación marítima con el poema que le antecede “Hijos del Rey Lopitos” es muy evidente ya que muestra un sentido primigenio del hombre en la tierra, así, el poema que le sigue marca a este texto dentro de una visión mística del viaje.

En “Correspondencia Infra” se representa al ser humano como una dualidad, dualidad de la cual se integra el hombre, es un reconocimiento de la totalidad humana. El texto presenta a unos pescadores que en una apacible playa se bañan con las olas del mar y contemplan unos cangrejos, de pronto una tormenta cae sobre ellos y el cosmos apacible se transforma al iniciar un ventarrón; ellos están en la villa del puerto Vendres¹³¹ y observan y escuchan la tempestad; en contraste, a lo lejos, en dos barcos “*Saint Joan/Fetiche II*” la vida de otros pescadores la delata el mar fijo, en calma, que es testigo de su embriaguez.

El tema que se desarrolla a lo largo del texto es la vida marítima en contraste con la vida terrena, esta imagen se presenta como metáfora de la vida como camino. La necesidad vital se enuncia a través de la *vía*; al menos para el yo lírico esta vía o camino no es el navío, sino la experimentación sensorial.

Frente al *viajero* dos realidades son develadas: el vínculo con el mar que tienen los pescadores desde tierra y la vida de los pescadores en el mar. Este juego de perspectivas lo desarrolla el autor de la siguiente manera:

v.s (1 al 9) el yo lírico y unos pescadores se corresponden con un mar armónico y entablan un diálogo sensorial con este universo establecido.

(9 al 16) Inicia un ventarrón y el viandante y unos pescadores observan un mar tempestuoso, localizamos el primer universo natural alterado.

(16 al 23) el mar observa la embriaguez de otros pescadores, ubicamos un universo humano alterado, el viandante se identifica con el universo armónico y es testigo del alterado.

La primer imagen nos describe la comunión entre la naturaleza marítima y unos pescadores (el yo lírico pertenece a ellos). Estos navegantes, por esta correspondencia

¹³¹ Vendres . *Geog.* Pobl.de Francia, en el dep. del Hérault,dist., segundo cant. Y á 8kms.S. de Béziers, situada á poca distancia de la rib. septentrional del estanque de Vendres , el cual la separa de la costa del Mediterráneo, á 30m. de altura; 700 h. (1,020 con el municipio). Excelentes cultivos de vid. Entre la población y el estanque de Vendres existen ruinas informes que , según se cree, proceden de un templo dedicado á Venus y al cual la localidad debe su origen y su nombre. *.Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana.* Tomo LXVII. Madrid: Espasa Calpe.1929.880.p.

sensorial con los elementos del mar presentes, crean un cosmos armónico; dicha imagen la ubicamos en el apartado a: del verso 1 al 9 (desde *El mar toca nuestros cuerpos hasta por la arena*).

La segunda imagen se presenta en el apartado b: del verso 10 al 16 (desde *El mar se para de cabeza hasta alfilereada de 1 erizo*) en ella encontramos que el primer cosmos armónico es invertido; por ello, en esta segunda representación el mar es tempestuoso y los pescadores, incluyendo el yo lírico, no tienen ninguna conexión con esta naturaleza tempestuosa.

La última representación poética la encontramos en el apartado c: del verso 17 al 24 (desde *Los demás pescadores hasta sus vasos de ron*) en ella se contrastan la primer y segunda imagen, en esta tercera sección se contrastan los dos universos plnateados anteriormente y se muestra a otros pescadores que se encuentran a la deriva, bebiendo alcohol, el movimiento producto de la borrachera marca la relación del mar con estos pescadores ya que se muestra un mar fijo y en todo momento testigo de este universo interior limitado por los mismos marinos.

Estos elementos se presentan así porque la intención del autor es mostrarnos la vida marítima. “las tres luchas del hombre. Esas tres luchas son al mismo tiempo sus tres necesidades; necesita creer, de ahí el templo; necesita crear, de ahí la ciudad; necesita vivir, de ahí la carreta y el navío.”¹³²

De esta manera, se conforma una totalidad humana universal que se entrelaza con cada componente del poema como lo iremos percibiendo:

En el primer universo el yo lírico y los pescadores interactúan con uno de los elementos que representan la vida y la muerte: el mar. “El mar goza de la propiedad divina de dar y quitar la vida.”¹³³

En el apartado a: versos 1 al 9 (desde *El mar toca nuestros cuerpos hasta por la arena*). El mar se muestra como dador de vida, extenso y universal; el mar extiende su

¹³² Victor Hugo. *Los Trabajadores de la mar*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/UAM. México, 2002. p II.

¹³³ *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier, dir, trad, de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 2009. p. 689.

gran piel sobre los que quieran acariciarlo, ya sea en las orillas de México (Manzanillo) o en Eilat, Israel (Neviot), de un extremo a otro de los océanos.

Es por ello, que esta primer representación se genera un universo armónico, universal, con una naturaleza serena y compatible ya que enuncia al mar como “Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio [...] una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal”¹³⁴. La presencia de vida se mantiene mediante la estabilidad, la quietud, la bonanza.

La mar ente femenino, concebida como dadora de vida se involucra con el yo lírico y los pescadores mediante su característica salina L.C. de Saint-Martin dice que [la sal] <<es un fuego liberado de las aguas>>, a la vez quintaescencia y oposición. [...] A la inversa el grano de sal mezclado con el agua y fundido con ella es un símbolo tántrico de la reabsorción del yo en el sí universal.[...] Su símbolo se aplica tanto a la ley de las transmutaciones físicas como <<a la ley de las transmutaciones morales y espirituales>> (Devoucoux).¹³⁵

Esta universalidad se traslada a un símbolo interno “en el caparazón de los cangrejos” donde se refugia la humanidad. Los cangrejos son animales que viven en abundancia sobre las arenas de Vendres; en el poema se asocian con dos aspectos, por un lado, con lo trascendente de la vida que produce la transformación puesto que este animal marcha adelante y atrás como el movimiento lunar, por otro:

se les asocia con los animales acuáticos, en los ritos de obtención de lluvia.[...]representa esquemáticamente *las olas de la vida*. Signo lunar que significa el recogimiento, la sensibilidad, la timidez y la tenacidad.[...] se presenta como el símbolo del *agua original*: de las aguas madres y calmas y profundas en la fuente murmurante, pasando por la leche maternal y la savia vegetal. El cangrejo de río o de mar que lo representa es un animal de agua que vive bajo un caparazón protector. Al espíritu de las aguas se asocia íntimamente un valor interno, íntimo o interior, que recuerda que los esbozos y prefiguraciones de la vida renaciente, gérmenes, huevos, fetos y yemas, están rodeados de cáscaras, matrices, cortezas y envolturas, destinadas a albergar el poder de la resurrección encerrado en esas corazas.[representante]del psiquismo inconsciente[...]de la pulsión vital aún no asumida por la razón.[...]El

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *ibid.* p. 907.

papel del Cáncer es esencialmente el de la mediación...enlaza el mundo formal y el informal, es el umbral de la reencarnación,¹³⁶

Todo lo anterior describe y construye con cada uno de los elementos antes mencionados una imagen paradójica: el mar oscila entre la vida y la muerte, y como la vida y la muerte se da para todo ser humano, el tema itinerante a través de este juego de contrastes alcanza una universalidad. Esta universalidad que se arrastra a tierra, mediante el mar, infertiliza o impregna de muerte la tierra, el mar terreno es la arena “sal de la tierra” (Mt, 5,13) alimento espiritual que transforma y muestra lo interior, sin embargo, nos revela un pensamiento intuitivo, natural.

También nos ofrece una alusión al dicho sobre “la inmortalidad del cangrejo” aquí el pensamiento racional se reduce a una pérdida de tiempo en quien trate de comprender la vida y el universo por esta *vía*, sin mirar que quizá, la vida, tiene el simple significado de vivirla, sentirla y padecerla, en el aquí y en el ahora.

Lo anterior lo podemos mirar más detenidamente en una de las partes ficticias de la novela *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño. En donde convive este sentimiento de sobrellevar la vida como una ola, a donde te arrastre, a donde te lleve, el asunto es vivirla. Así en este poema se expresa un tópico clásico, el tópico del vitalismo.

El problema es que tu amigo no sabe nada de la pesca o de barcos, dije yo. Claro que sabe, dijo Belano, ¿eh, Ulises, verdad que sabes? Un chingo dijo Lima. Yo me los quedé mirando porque estaba claro que eso no podía ser verdad, bastaba con verles las caras, pero luego pensé que quién era yo para estar tan seguro de los oficios de la gente, nunca he estado en América, yo qué sé cómo son los pescadores en esos parajes¹³⁷

Ahora, “el mar se para de cabeza” como si reflejara o proyectara en otro extremo el mismo universo, sin embargo, todo es opuesto: la naturaleza se torna para los pescadores, violenta, agreste y encolerizada. Esta contrariedad construye dos universos paralelos:

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷R. Bolaño. *Los Detectives Salvajes*, *op. cit.*,p 265,266. Habrá que recordarle al lector que uno de los personajes principales de la novela *Los detectives Salvajes* de Roberto Bolaño es Ulises Lima y que, Ulises Lima, es la forma en la que Bolaño se refiere al poeta Mario Santiago Papasquiaro.

¿qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia.[...]Estos reflejos de la inteligencia o de la palabra celestial hacen aparecer al espejo como símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora. Es también el del intelecto divino reflejando la manifestación, creándola como tal a su imagen. Esta revelación de la identidad en el espejo es el origen de la caída luciferiana, más generalmente es el término de la experiencia espiritual más elevada.[...]El corazón humano es el espejo que refleja a dios ¹³⁸

El mar se confunde con el cielo y los cangrejos auguraron la lluvia, esta agua celeste que canta y toca una estruendosa sinfonía sinestésica “Port Vendrés” ruge como atún encolerizado en nuestros ojos”. Estas malas rachas que se producen son el reflejo según la cultura japonesa del juicio *karma* frente a los espejos:

La mala racha llegó a ser tan preocupante que una noche, en alta mar, el patrón dijo que tal vez la culpa de todo la tuviera el mal fario del Pirata. Lo dijo así, como quien dice que está lloviendo o que tiene hambre. Y entonces los demás pescadores le dijeron que si así fuera, ¿por qué no lo tirábamos al mar allí mismo y luego decíamos en el puerto que se había caído de la borrachera tan grande que llevaba? Medio en broma, medio en serio, todos estuvimos hablando de eso un buen rato. Menos mal que el Pirata iba tan borracho que ni cuenta se dio de lo que los demás decíamos. ¹³⁹

Por otro lado, los universos anteriores (el armónico y el inarmónico) son contrastados con el siguiente universo: frente a un cosmos humano alterado por la condición de la embriaguez de otros pescadores, que son tripulantes del *Saint Joan / Fetiche II*, alteran su estado armónico, por tanto la relación de los marinos tripulantes con el mar es distinta y se limita a la movilidad inarmónica. En este universo los primeros pescadores representados en la primer imagen y el yo lírico únicamente son observadores porque no forman parte del cosmos alterado.

Por lo anterior podemos concluir en que cuanto al tema del viaje en este poema se nos presentan dos modalidades: la navegación y la vida como camino (el camino seguro y el intrincado), de acuerdo con el cual se producen contrastes. En el poema analizado la imagen de la navegación sólo constituye una referencia, ya que la imagen clásica de la navegación se encuentra ligada al amor, tal como constatamos en el

¹³⁸ Diccionario de los símbolos, op. cit. pp. 474, 475.

¹³⁹ R. Bolaño, Los Detectives Salvajes, op. cit. p 264.

capítulo relativo a las imágenes del viaje; en el poema se asocia la navegación se plantea la totalidad del hombre mediante dos universos, el armónico y el inarmónico; sin embargo la expresión de esta dualidad no corresponde a la naturaleza contrariada del héroe contra los dioses. Para Mario Santiago la contradicción se encuentra en la naturaleza y la forma como el ser humano interacciona con ella.

En cuanto a la imagen de la vida como camino, el texto pinta un viandante que siempre debe optar por uno de dos caminos: el seguro o el lleno de dificultades. Aquí se presenta una contradicción, pero no se brinda la posibilidad de elegir entre dos caminos, ya que el viandante sabe que eligió el camino correcto, el ligado con la armonía y paz externa que lo lleva a la interna. Ante el camino intrincado, el peregrino de este texto se limita a mirar, pues no se siente parte del universo inarmónico.

CON EL CIELO POR DENTRO

1 No es 1 sueño
2 & sin embargo /la luz de este verso
3 me conmina a nombrarlo así:
4 *Camino*
5 / como siempre /
6 la orilla del mar
7 :: entre las dunas ::
8 Explorados el tórax / las venas
9 & el líquido encefalorraquídeo del desierto
10 *Alcohol puro*
11 Alto espíritu de cepa diamantina
12 Me froto los ojos & me rasco 1 muslo
13 Mis instrumentos de comunión
14 Mis puentes eléctricos con esta contundente realidad
15 que me trasmina
16 Su oleaje denso acaricia & sobresalta
17 El horno de su ojo burila en mi conciencia
18 visiones que desbordan el parpadeo exacto de mi ser
19 *Ahí va el golpe*
20 Toda experiencia en su silencio avisa
21 Crece en edad la adrenalina
22 El cuerpo todo se eteriza
23 No hay distancia que no exprima mi tenaza
24 Con el cielo por dentro
25 Me sumerjo de filo en & a través de este latido
26 Vagido animal con que me lamo
27 Montado en mi propio pellejo ((que destila espuma))
28 *Caronte por hoy navega lejos /*
29 Con todos sus salvoconductos & su motor de borda /
30 *Para llegar aquí*
31 *Tendría que derretir al sol.*

Ubicamos el escrito en la página 45 del libro *Aullido de Cisne*, es el decimosexto poema. “Con el cielo por dentro” es una imagen referente al camino. El poema que antecede a este manuscrito se titula “Inatrapable luz” en él no observamos el tema del viaje, si bien se alude al mismo; no obstante lo anterior, comparte con el texto “Con el cielo por dentro” respecto a éste la preocupación constante por la poesía, Un tipo de poesía que se muestra bella por estar viva tal como también se presenta en el poema subsiguiente, “Quien sino tú”.

Por lo visto, estos dos textos adyacentes al poema que analizaremos en este trabajo nos indican una constante referente al el ejercicio poético. Un escritor debe estar vinculado con la vocación, la vocación de quién escribe está anclada a la necesidad de búsqueda de las palabras justas que transmitan ese mundo inaudito que se le presenta al poeta, así, la capacidad de asombro que nos brinda el escritor con la poesía está en función del mundo interno del artista.

En este sentido tenemos frente a nosotros un sentimiento romántico afín en los dos poemas, así, versos como “Hijo soy del asombro sostenido” o “mi apuesta de flotantes sentidos” ligan de forma contundente esta interioridad que busca ser expresada en lo externo.

“Descubrir, acaso redescubrir, la interioridad, la vida interior que es también, por usar el término de Baudelaire, vida “anterior”. Poetas, escritores de la palabra, de lo que Joan Maragall llamaba “palabra viva”, los románticos hacen *nuestra* la intimidad; también, con frecuencia, los dramas de nuestra intimidad.”¹⁴⁰

Los textos que circundan al poema que analizaremos a continuación contienen una libertad creativa únicamente sujeta a la fusión de sensaciones y emociones que el artista expresa dentro de su obra.

“Con el cielo por dentro” se encuentra rodeado por una lucidez en torno al sentimiento artístico según el propio yo, a la vez que crea su propio mundo cósmico por donde transita la naturaleza creativa del poeta; en estos versos encontramos dos planos

¹⁴⁰ Ramón Xirau. En YÁÑEZ. Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. Alianza Editorial. México 1993. p.14.

por donde el yo lírico transita , no es fortuito que el texto inicie indicando una misma *vía* con dos posibilidades. El texto nos ofrece las percepciones de un viajero ciudadano quien, bajo los efectos embriagantes del pulque, aprovecha su recorrido por la ciudad de México para exteriorizar su mundo interno.

Temáticamente al igual que en el poema “En el zaguán de las nubes”, nos encontramos frente a otro tipo de viaje inducido, pero ahora frente a la embriaguez del yo lírico y la lucidez poética romántica; para demostrar esta afirmación describiremos la estructura del texto al tiempo que presentamos las imágenes que caracterizan al mismo.

La primer imagen que ubicamos en este poema corresponde a la definición de la *vía*, se encuentra en el apartado a: del verso 1 al 4 (desde *No es un sueño* hasta *Camino*).

La segunda es la descripción del camino o la *vía*, externa y natural, la encontramos en el apartado b: del verso 5 al 7 (desde */como siempre/* hasta *::entre las dunas::*).

En contraste, la tercera, es una descripción del camino o *vía* interna por la que transita el viandante, esta sección se localiza en el apartado c: del verso 8 al 10 (desde *Explorados el tórax* hasta “*Alcohol puro*”).En esta parte, como propiamente se hace referencia al estado interno del viandante, encontramos la alusión al estado de embriaguez del viajero, por ello, vemos aquí el tipo de viaje que se realizará y el *punto de partida* del mismo.

La cuarta imagen ubicada en el apartado d: verso 11 al 15 (desde *Alto espíritu de cepa* hasta *realidad que me transmina*) expresa una alusión al pulque que ingiere el yo lírico, también, se establece la ubicación del viajero en la ciudad.

La quinta imagen se encuentra en el apartado e: verso 16 al 19 (desde *Su oleaje denso acaricia* hasta *Ahí va el golpe*). Esta sección nuevamente inicia con una alusión al pulque, sin embargo, aquí se puede observar que los efectos de él generan un orden cósmico externo, ya que el poeta nos sugiere una asociación con lo marítimo.

A la vez que este mar, aparece como una referencia a la embriaguez. En esta parte el contraste se da al referir esta embriaguez interna en lo exterior, reflejado en la naturaleza. En las líneas de este apartado se alude a los poetas románticos peruanos.

La sexta imagen se describe, mediante una enumeración, el estado de embriaguez y conocimiento mediante los sentidos alterados, este segmento se halla en el apartado f: verso 20 al 27 (desde *Toda experiencia en su silencio avisa hasta que destila espuma*)).

Por último, en el apartado g: verso 28 al 31 (desde *Caronte por hoy navega lejos hasta derretir al sol*). Se nos muestra un placer epicúreo, donde tendría que pasar un imposible para arruinarle su felicidad alcohólica.

Dado lo anterior, es evidente que se encuentran los siguientes núcleos en el texto:

- 1) La oscilación del camino entre el sueño y la realidad, versos 1 al 4 (desde *No es un sueño* hasta *Camino*).
- 2) La descripción de el camino real expresado en lo natural y la descripción del mundo interior expresado en la embriaguez, versos 5 al 10 (desde */como siempre/* hasta *::entre las dunas::*).
- 3) Los orígenes del viajero y el mundo interno que lo fija en una realidad, versos 11 al 15 (desde *Alto espíritu de cepa* hasta *realidad que me transmina*).
- 4) La referencia a la embriaguez que lo fija en un espacio natural, versos 16 al 19 (desde *Su oleaje denso acaricia* hasta *Ahí va el golpe*).
- 5) De forma descriptiva encontramos todo ese saber debido a la experiencia sensorial, versos 20 al 27 (desde *Toda experiencia en su silencio avisa hasta que destila espuma*)).
- 6) El yo lírico define como un estado de libertad su embriaguez, versos 28 a 31 (desde *Caronte por hoy navega lejos hasta derretir al sol*).

A continuación iremos dilucidando a través de la interpretación de estos elementos qué es lo que el poema nos presenta internamente:

La primer imagen, como ya mencionamos en líneas anteriores, nos muestra la vía del viandante que oscila entre un estado de inconsciencia y un camino tangible. El

poema abre con esta dualidad porque alude al Romanticismo, por ello, provoca una duda en el lector para establecer al viandante entre la realidad y el sueño, a partir de esto, se alude a la evasión romántica de la realidad.

Si recordamos que el contexto romántico surge en un contexto industrial “Los poetas, ante este mundo nuevo, que les parece feo (El mundo enturbia el cielo y la miseria pulula en la ciudad hipertrofiada), prosaico, intentan huir de él por todos los medios posibles. Es esta la primera actitud del *Romanticismo*; fuga de la realidad, búsqueda de mundos libres, ideales”¹⁴¹.

En este sentido la obertura del poema es una contradicción romántica que alcanza esta fuga, pero a la vez, la enfrenta aceptando que “La vida no es sueño sino realidad que prohíbe soñarla: el sueño está en otra ribera, allí donde se cobija todo lo ido.”¹⁴²

En este sentido el camino ya está fijo para el viandante que enseguida recorre su *vía* externa e interna. De esta forma encontramos (del verso 5 al 10) un contraste descriptivo: el camino perceptible nos es descrito como un espacio exterior o natural “A la orilla del mar” y “::entre las dunas::”; posteriormente, se nos describe la misma *vía* enfocada en el espacio interno del viajero “Explorados el tórax/las venas”. Así resulta un contraste, una antítesis que bien puede referirse a la comparación individuo frente a sociedad como “Con Espronceda cobran sentido las antítesis, los contrastes: individuo/sociedad; amor/muerte; libertad/lejanía.”¹⁴³

Es en este mismo apartado donde se postra la mirada en el viajero, para brindar al lector la referencia de su estado de embriaguez, al nombrar el “líquido” que recorre las venas y llega hasta el cerebro inundando ese espacio desértico, individual e interno del viajero “*Alcohol puro*”.

El tambaleo del viandante sigue la inercia de encontrar en su espíritu sus orígenes al aludir a la bebida del pulque. En el verso 11 “Alto espíritu de cepa diamantina” nos indica la valía del *poliuhqui* del náhuatl “bebida alcohólica que se

¹⁴¹ ALABARCE, Soto Arturo, *El Romanticismo*, Ed. Patria, México, 1955. pp 50,51.

¹⁴² AGUIRRE, Mirta, *El Romanticismo de Rousseau a Victor Hugo*, 2ª ed, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987. p. 261.

¹⁴³ AGUINAGA, Blanco Carlos, *Historia social de la Literatura española(en lengua castellana) II*, Ed. Castalia.España-, 1979.p 98.

obtiene por fermentación del aguamiel, que es la savia azucarada de varias especies de magueyes pulqueros del género *Agave*, en especial *Agave atrovirens* Karw¹⁴⁴ que se obtiene del producto de una cepa. Según refiere el químico Tomás Olguín Badillo “para obtener la cepa con la que se produce se deja reposando 40 días, este es el proceso de fermentación que acelera con el calor”¹⁴⁵

Por lo anterior, del verso 11 al 15 podemos observar el estado del viajero como forma de ubicación. En esta sección encontramos la expresión de la naturaleza interna del viandante: la embriaguez, en este caso, como un guiño que establece relación con la realidad citadina. “Me froto los ojos & me rasco un muslo” es este despertar y habitar en “comunidad” con la sociedad sin estar sobrio. Otra contradicción, que añade relevancia a ese espacio personal que el yo lírico crea.

La ciudad aludida por los puentes eléctricos, lo que se ha llamado “la revolución industrial”, es una de las causas decisivas de la aparición del fenómeno romántico. Ya desde el siglo XVIII, Europa se transformaba al influjo de la máquina y del obrero. Las fábricas textiles invaden Inglaterra. Los inventos se suceden con rapidez vertiginosa: el ferrocarril, la nave de vapor, la máquina de hilar.

En contraste está el siguiente apartado, del verso 16 al 19 se manifiesta el mundo natural. “Su oleaje denso acaricia & sobresalta” presenta dos alusiones, nuevamente al pulque por su espesura, pero ahora este elemento es expuesto en un espacio natural y externo, asociado con el mar. Este mar que aleja y acerca, que marea y alude el estado etílico del viandante. Y en este transcurso encontramos un eco literario a través del poeta Vallejo “El horno de su ojo burila en mi conciencia” y del poeta peruano romántico Salaverry¹⁴⁶.

A continuación, con la enumeración presente en los versos 20 a 27 se describe la experiencia de la embriaguez como forma de autoconocimiento, a la par, que transforma el tema solemne romántico en una irónica burla de este movimiento lírico.

¹⁴⁴ ULLOA. Miguel, Teofilo Herrera, et al, *Fermentaciones tradicionales indígenas de México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987. p 33.

¹⁴⁵ Tomás Olguín Badillo, entrevista realizada en Tepoztlán. Edo. de México, 12 de noviembre de 2010.

¹⁴⁶ Alude al siguiente fragmento: Ya no late, ni siente, ni aún respira/ Petrificada el alma allá en lo interno:/Tu cifra en mármol con buril eterno/ Queda grabada en mí! Salaverry, Carlos Augusto. *Poesía*, prol.selec y notas. Alberto escobar. Lima-Perú, editorial san marcos, 1958.p. 47.

Se establece una imagen irónica cuando el viandante describe su perdición bajo los influjos del pulque y cuando exterioriza una cátedra romántica para los lectores. Un pulquero mostrándonos el Romanticismo.

La concatenación semántica que encontramos en “*Ahí va el golpe*” frase que por un lado recuerda la frase vallejiana de “Los heraldos negros”, y por otro, esta misma frase introduce la perdición total alcohólica de nuestro sujeto:

“Toda experiencia en su silencio avisa

Crece en edad la adrenalina

El cuerpo todo se eteriza”

Enseguida vemos al viajero exprimiendo hasta la última gota de pulque y posteriormente aludiendo a la libertad mediante el símbolo del mar para ello alude a Villaurrutia¹⁴⁷ y Espronceda.

“No hay distancia que no exprima mi tenaza

Con el cielo por dentro”

Después el autor nos muestra una imagen lúdica del tema romántico mediante la sensorialidad romántica: ya totalmente alcoholizado, dentro de esta embriaguez se asocia el agua con la marea, un contacto con el origen perdido natural romántico. Por otro lado el viajero juega como un niño arriba de un pellejo del pulque

Para concluir el poema encontramos esta frase

Caronte por hoy navega lejos /

Con todos sus salvoconductos & su motor de borda /

Para llegar aquí

Tendría que derretir al sol.

El viajero lanza la siguiente frase en la que no vemos una exaltación de la muerte como podría ser una característica romántica, nos encontramos con una disminución de ella ,para quitarle importancia.

¹⁴⁷ Véase “Nocturno mar”.

Por otra parte, el viandante retoma a un personaje clásico como lo es *Caronte* cuando los románticos nulifican el grecorromanismo en su poesía. Lo que nos indica con este giro final es una gradación, ya que a lo largo del poema encontramos referentes en torno al Romanticismo que nos invitan a pensar en este escrito como un poema de tal índole, sin embargo, en la medida en que el poema se acerca al final se va perfilando este antecedente a una ruptura con este movimiento literario. Es decir, el juego empieza refiriendo una *vía* sueño/realidad, describe la exterioridad/interioridad de esta misma después se ubica el viandante en la ciudad frente a su /naturaleza, exalta el sentimiento de la embriaguez física y simbólica romántica asociada con la inmensidad del mar y el contacto originario. Después el poeta torna en un juego todo estos rasgos solemnes, que en un primer momento presentados, al jugar y referir su perdición alcohólica para hablar de la muerte como un sentimiento banal ante un sentimiento instantáneo de felicidad epicúrea.

Este poema nos ofrece la imagen del viaje dentro del universo del laberinto ciego en cuanto a que se carece de una meta, está cerrado, nos menciona las pasiones que ofusca , aunque no encontramos presente las alusiones al amor, encontramos una alusión a la pasión y pérdida de sentidos debido al alcohol.

CONCLUSIONES

En un primer momento una de las pautas que nos interesaba seguir a lo largo de la elaboración de este escrito era ofrecer a los lectores un panorama más cercano al *Infrarrealismo*, con base en la poética del movimiento; este objetivo general nos posibilitaría brindar una perspectiva diferente al de la crítica que existe en torno al grupo *infrarrealista*; por consiguiente, se presentaba ante nosotros un objetivo muy ambicioso: lograr que a través del estudio cabal, de todos sus integrantes, se brindaran las bases literarias con las cuales se diera inicio a los comentarios críticos y valorativos en torno a las obras artísticas de este grupo poético; propósito muy amplio e inagotable, por ello, comprendimos que el presente trabajo sólo marca el inicio de esta finalidad al centrarnos únicamente en la obra de uno de sus fundadores Mario Santiago Papasquiario.

Como se mencionó en su oportunidad, Rebeca López, viuda de Papasquiario puso a nuestro alcance *Aullido de Cisne* el valor de la obra adquirió peso al leerla y lograr ese diálogo que a todas luces pretendía alcanzar el poeta; no eran las páginas que contenían poemas, eran las páginas que provocaban imágenes imposibles y estaban cargadas con una tradición literaria infinita que se renovaba ante nosotros, por ello, la escritura de Mario Santiago nos pareció propositiva, innovadora e inagotable.

Nuestra primera inquietud surgió en ese momento: ¿a dónde nos guía esta poesía móvil? Poesía que contiene una solidez que incita a cuestionar los comentarios que se hacen en torno al poeta; por ello, con el presente trabajo de investigación se deseaba, en un inicio, estudiar toda la obra de Mario Santiago Pasquiario, por lo que las expectativas lanzadas al viento fueron un factor determinante para mirar que, en la totalidad de la obra de Mario Santiago había infinidad de temas y preguntas que merecen ser indagados más detenidamente y que, aún, en estas líneas y enfocándonos en el tema del viaje las incógnitas por resolver son inmensas.

De esta forma fuimos delimitando los aspectos que nos interesaba mostrar, de modo que el desarrollo del trabajo se conformó de la siguiente manera: primero nos pareció necesario ofrecer un panorama general del contexto mexicano en el cual surgió el *Infrarrealismo*, los factores que lo crearon. Este contexto formularía de modo más claro qué es lo que fue el movimiento llamado *Infra* en México y qué valor tiene en las Letras expondría los motivos por los que Mario Santiago fue fundador de dicho movimiento, ya que parte de su poética sería explicada mediante la inserción de referencias que establecen al autor dentro de su generación.

Enseguida, nos avocamos a lo particular al presentar la biografía del poeta ya que hasta el momento sólo se esbozan algunos datos sobre Santiago; este apartado tuvo sus dificultades al ser una reconstrucción de la vida poética de Mario mediante las entrevistas realizadas, los materiales que el poeta dejó y los artículos existentes. Esto nos encaminó a explicar cómo surge su obra y en específico como nace *Aullido de Cisne*, del cual exponemos la crítica en torno a este libro y los aspectos que se han tratado y quien los ha tratado.

Así, dedicados a esta obra de nuestro interés construimos un marco conceptual del aspecto que nos interesó abordar en su obra: las imágenes de viaje; de tal forma los conceptos establecidos en este apartado se emplearon para determinar las características de su poesía, a fin de esbozar aspectos de su poética.

Esta tesis parte de la siguiente pregunta ¿porqué es una constante la temática del viaje en la obra *Aullido de Cisne* de Mario Santiago Papasquiari? La respuesta que damos a esta interrogante es que el viaje implica movimiento, por ello, transformación. La poesía presente en el poeta Santiago es móvil porque pretende transformar, agredir a sus lectores para quitarles el sueño y la pasividad, apuesta poética que refleja en sus poemas, forma de vida en la cual la imaginación poética evoca los caminos, la aventura, la vida, el riesgo. Por ende la movilidad de sus imágenes implica toda la representación interna que el poeta pretendía exaltar en nuestros sentidos, la traslación del sujeto lírico, no es más que esa proyección de Mario hacia el cambio, hacia la vida.

Para sustentar esta tesis partimos del estudio de *Aullido de Cisne* y su correlación con el manifiesto *infrarrealista* escrito por Mario Santiago, tal como se presentó en el capítulo relativo al mismo.

Con el objeto de analizar este tema en la obra se realizó la comprensión de cuatro poemas de la obra *Aullido de Cisne* mediante la gramática del texto, se ubicó el hilo conductor de los mismos a través de la identificación del asunto del poema con base en las tipologías textuales, a partir de la idea global presente en cada uno de los textos poéticos seleccionados se procedió a la interpretación de los mismos; tal como puede verse en el capítulo IV “Los laberintos incendiados”.

Este método se auxilió del contexto sociocultural presente en el primer capítulo y en los conceptos de la imagen, el viaje y la tipología de las imágenes de viaje expuestos en el capítulo III. Debemos resaltar que también nos auxiliaron los artículos escritos en torno a la obra poética de este escritor.

Con base en lo anterior descubrimos que Mario Santiago es un escritor que vale la pena leer y analizar debido a que, a pesar de la aparente sencillez de su obra, a pesar del aparente carácter inconexo, este autor nos presenta, primeramente el manejo de la ironía como denuncia social, como lo vemos en el Romanticismo, en este sentido muchos rasgos del poeta se extienden hacia un ámbito romántico, a la vez, que Mario tiende puentes con muchas otras líneas literarias.

También se constatará el conocimiento pleno de toda su tradición literaria, el cual imprime un rasgo importante en su escritura. Lo anterior nos indica que verdaderamente Mario Santiago plantea otro tipo de canon, el que construye a partir del conocimiento de su pasado literario gracias al cual se permite transformar, renovar y proponer.

Un elemento muy característico es el valor que le imprime a la cultura mexicana en cada uno de sus textos, por ello se podría pensar que su poesía es muy localista y que difícilmente podría tener un alcance universal; sin embargo, consideramos que el autor mediante la exaltación de la cultura mexicana logra una universalidad, ya que aun cuando hace referencias explícitas a aspectos propios mexicanos, las alusiones simbólicas y de otros tipos que constituyen el cuerpo de sus poemas, expresan por un lado que el autor se apropia de su cultura y se vale de referentes externos para exaltarla, en un juego de lo individual-particular a lo universal.

En lo que concierne al tema del viaje, nuestro punto de partida, existe un planteamiento muy interesante, se puede afirmar que Mario ofrece una propuesta a la tradición literaria respecto a las imágenes de viaje, pues conjunta en una imagen varias realizaciones *itinerarias*. Como observamos Mario Santiago indujo viajes como forma de un conocimiento enteogénico, a la vieja usanza como un romántico; aunque abreva en una revolución del léxico como lo hacen los *ismos*, porque, él sabe y lo confiesa, su tradición inmediata del *Infrarrealismo* son los *ismos*, los estridentistas, y, además, esta reflexión sobre innovar en el lenguaje y la forma, se vinculan con el viaje físico, el cual lo hizo irse de México, a fin de descender, como si fuera a buscar a su Beatriz, un viaje hacia la amada, un viaje órfico.

Luego de realizar el análisis del conjunto de los poemas que nos ocuparon observamos que, dentro de los tipos de viaje dominantes, se encontró el considerar *la vida como camino*, subsidiarios al mismo, se hallan las *imágenes de la vida terrena* y su discurrir, *el hombre errante en la tierra*, lo cual por entero es una imagen ligada a lo clásico en cuanto se liga con imágenes bíblicas, la tradición francesa y la búsqueda de

un punto de llegada, *la navegación* (que se transforma en la pluma de Mario Santiago en una navegación contemporánea) y los *viajes mentales, internos*, que en el caso de Papasquiario no se enfocan a la *búsqueda de un destino*, sino en la *trayectoria* del viandante quien, al encontrar su universo y su cosmos, descubre una experiencia enriquecedora, así como lo del *laberinto ciego*, nueva propuesta del símbolo del viaje.

Por ello podríamos concluir que Mario Santiago realiza una amalgama de todo: un viaje de percepciones, un viaje real físico, un viaje interno mediante la experimentación, se aventura para llevar su nombre a lo héroe como los griegos. Con base en las evidencias halladas en este estudio, se puede aseverar con toda certeza que el pleno dominio de su pasado lo impulsa a proponer y conjuntar todo este tipo de viajes; lo anterior evidencia, además, que este poeta era una persona cultísima y su sabiduría no radica en el desconocimiento del mundo poético sino en el manejo del mismo.

Este descubrimiento nos hizo comprender de forma más general la propuesta poética de *los Infrás* que aunque fue un movimiento fugaz arriesgó y se aventuró sobre una línea distinta en la literatura; no mediante los cánones impuestos por la cultura oficial en México, sino sobre el conocimiento humano expresado en su tradición literaria, por tanto, los motivos de su nacimiento ante la crítica resultan aún incomprensibles.

Mario Santiago es un autor que merece leerse en nuestros días porque en él no encontramos una sola palabra puesta allí al azar; el léxico empleado por el autor cobra un significado y vida propia en virtud del conjunto, quizá como eco de los poetas creacionistas, para quienes el poeta da vida a su propio mundo, mundo que cobra vida en el viaje como tema fundamental.

Luego de realizar este trabajo consideramos que Mario Santiago Papasquiario es vigente, desde nuestro punto de vista, porque muestra textos constituidos, en apariencia, por palabras huecas que semejan un delirio; sin embargo, al ser analizados, estos textos evidencian un escritor consciente del poder de su pluma, del poder individual de las palabras y de su tradición literaria, a la cual insinúa y sin la cual es imposible acceder a la complejidad y el significado de su obra.

A menos que considerara que la poesía que el escritor que nos ocupó carece de sentido y propósito, que su obra tuvo como finalidad fundamental el molestar a quienes portaban el canon literario mediante ironías, lo cual no se sostiene luego de haber realizado un análisis a un fragmento representativo de la obra, pensaríamos que no tiene ningún sentido que una egresada de la Licenciatura en Lenguas y Literaturas Hispánicas

se enfoque en ella; no obstante y tal como queda demostrado, nuestra investigación rescata un momento de nuestra cultura literaria de los últimos decenios del siglo XX y aunque nos hubiera gustado realizar un estudio íntegro del movimiento *infrarrealista*; una valoración de éste movimiento literario a nivel Latinoamérica, a la par del nacimiento de grupos afines a éste; un estudio más afondo respecto a varios temas de la obra *Aullido de Cisne* o en torno a toda la obra poética de Mario Santiago; así como estudiar hipótesis tales como ¿propone un viaje místico *Aullido de Cisne*? o ¿de qué forma se expresa nuestra tradición literaria en los poemas de Mario? Por lo anterior, es preciso ahora en un futuro, hacer un estudio literario de todo el movimiento *Infrarrealista*; un análisis literario de toda la poesía de Mario Santiago Papatzi; y de los movimientos afines, con lo cual se enriquecería la visión aquí ofrecida.

El trabajo presenta, en conclusión, una relectura de Mario Santiago Papatzi, por ello, se abren caminos a otras investigaciones posibles; los aportes aquí alcanzados pueden dar a los lectores del presente trabajo ciertas bases para la comprensión del *Infrarrealismo* y en particular del poeta Santiago, ya que aún en la actualidad la descalificación hacia el autor en cuestión y hacia el movimiento *infra* está presente, a pesar, que en las aulas académicas se hable del tema, se carece de un discernimiento fundamentado, por ello, varios aspectos de la poesía de Santiago y del *Infrarrealismo* quedan trancos, de forma que, se mantiene un velo ficticio o un vituperio hacia los integrantes del grupo poético y del poeta que aquí estudiamos.

Este estudio por ello se acercó a dicho movimiento, y en lo personal al poeta Santiago, aportando una hemerobibliografía de las publicaciones del autor; una biografía del mismo; una valoración sociocultural del movimiento que el poeta fundó; algunas entrevistas, así como también, documentos inéditos que aportarán datos a futuros investigadores.

Finalmente debe resaltarse que dentro de los aspectos que hubiera valido trabajar se encuentra el tipo de imágenes de viaje más contemporáneas o modernas, cómo es que el autor las innova; porque el viaje que es un tema generacional compartido que se expresa de distinta forma en esta generación y como este manejo temático permite generar una poesía universal; sin embargo, aunque resulten estos temas interesantes no corresponden a mi tema de tesis sólo se espera que este trabajo posibilite la mejor intelección del *Infrarrealismo* y de la obra de Mario Santiago, al tiempo que abran puertas a estudios futuros.

FUENTES DE CONSULTA

FUENTES DIRECTAS

PAPASQUIARO, Santiago Mario, *Aullido de Cisne*, México, Al este del paraíso, 1996.

_____, *Beso Eterno*, México, Al este del paraíso, 1995.

_____, “Mario Santiago manifiesto *Infrarrealista*”, en revista *Viento en vela*, México, Año 1, septiembre de 2006.

_____, ”Curriculum Vitae”, Doc, inéd, México,[s.a],[s.p].

FUENTES CITADAS

AGUILAR García, Eduardo, “Infrarrealista bebedor de escalofríos”, en La Jornada Semanal, México, 26 de enero de 1997.

AGUIRRE, Mirta. *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*. 2ª ed. La Habana, Letras Cubanas, 1987.

AGUNAGA Blanco, Carlos, *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, 2ª ed, correg. y aum. Julio Rodríguez Puertolas, coord., Madrid, Castalia, 1979.

AGUSTÍN, José, *Tragicomedia Mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1998.

_____, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, México, Planeta, 2004.

_____, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. 2ª ed, México, Debolsillo, 2007.

ALABARCE Soto, Arturo, *El romanticismo*. México, ed. Patria, 1955.

ANAYA, José Vicente, *Los poetas que cayeron del cielo: la Generación Beat comentada y en su propia voz*.

_____, “Los *infrarrealistas*...Testimonios, manifiestos y poemas”, en revista *Replicante*, México, Otoño, 2006, vol. III, núm. 9.

ANDERSON, Edward, *Peyote: El cactus divino*, trad. de Ofelia Castillo, Barcelona, Laertes, 2007.

Arqueología Mexicana, “Alucinógenos del México Prehispánico” México, vol.10. núm. 59, 2003.

BACHELARD, Gaston, *La Poética del Espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin. 2ª ed. en español de la 8ª en francés, México, FCE. 1975.

BAJTER, Ignacio, “Soles negros en las letras mexicanas”, en revista *Brecha*, 20 de marzo de 2008.

BENITEZ, Fernando, *En la tierra mágica del peyote*, 4ª reim, México, Era, 1988.

BEVILACQUA, Emanuele, *Guía de la generación beat*. trad. de Edgardo Dobry Lewin, Barcelona, Península, 1996.

BIBLIA, La, trad. Sociedad Bíblica Internacional, Colorado, Edición Internacional, 1999.

BOCH, Lolita, comp., *Hecho en México*, México, Mondadori, 2007.

BOLAÑO, Roberto, en *Off the records*, entrevista por Fernando Villagran, [en línea], <http://www.dailymotion.com/video/xas19_bolano-entrevistado_news> [Consulta: 14 de febrero, 2010]

BOLAÑO, Roberto, *Los detectives Salvajes*, ed. 12ª, Barcelona, Anagrama, 1998.

BOURBON, Fabio y Enrico Lavagno, (coord.), trad. de Cristina Balbuena, *Guía de Arqueología. Tierra Santa*, México, Diana, 2005.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española, Gido Gómez de Silva, dir, 2ª edición, México, FCE-El Colegio de México, 1988.

CASTAÑEDA, Carlos, *Las enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de conocimiento*, Trad., De Juan Tovar, Pról., Octavio Paz y Walter Goldschmidt, México, FCE, 1974.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Alain Gheerbrant, 2ª ed, colab., trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1988.

CORTÉS García, Adrian, *Los huicholes: Textos de Adrian García Cortés*, México, Arte, 1950. (Colección Anáhuac de arte mexicano).

CRESPO, Ángel, *El autor y su obra. Dante*, Barcelona, Barcanova, 1985.

Diccionario de Filosofía, Ferrater, Mora José, t.II. ed, rev., y anot., Madrid, Ariel, 1994.

Diccionario de los símbolos, dir. por Jean Chevalier, colab., Alain Gheerbrant, trad., de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009.

Diccionario de retórica y poética, Beristain, Helena, 8ª ed., México, Porrúa, 1997.

Diccionario de Símbolos y Mitos, dir. por J.A. Pérez-Rioja, 7ª ed., Madrid, Tecnos, 2003.

Diccionario de términos literarios, Demetrio, Estébanez Calderón, Madrid, Alianza, 1966.

DÍEZ Borque, José María, *Comentario de textos literarios: Método y práctica*, 21ª ed., Madrid, Playor, 1980.

El viaje en la literatura hispánica : de Juan Valera a Sergio Pitol / Julio Peñate Rivero, Francisco Uzcanga Meinecke, Documentos presentados en: el XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Dresden, 28-31 Mar. 2007, Madrid, Verbum, 2008.

ELIADE, Mircea, *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad., de Ernestina de Champourcin , 2ª ed., México, FCE, 1976.

Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana, Tomo LXVII, Madrid, Espasa Calpe.

ESTRADA López, Francisco, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto, 2003.

GARCÍA Aguilar, Eduardo, “Infrarrealista bebedor de escalofríos”, *La Jornada Semanal*, 26 de enero, de 1997.

GARCÍA Ramírez, Raúl, “Mario Santiago, tráfuga de la monotonía”, *La cultura en occidente*, 28 de marzo, de 2004.

GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1991,(palabra crítica, 16).

GÓMEZ, Julián Guillermo, “No oyes aullar los Cisnes”, Doc. Inéd., México, [s. a].

Guía de Arqueología. Tierra Santa,. Fabio Bourbon y Enrico Lavagno, coord., trad., de Cristina Balbuena, México, Diana, 2005.

GUILLEN Vázquez, José Raúl, *Economía política del opio y sus derivados: desde la antigüedad hasta la época contracultural de 1950-1960: un esbozo histórico*, México, EL autor, 2001.

GUNIA, Inke, ¿“Cuál es la onda”? *La literatura y la contracultura juvenil en México de los años sesenta y setenta*, Frankfurt, Vervuert, 1994.

HERNANDEZ, Jorge, entrevista por Illimani Gabriela Esparza Castillo, Zacatenco, 24 de enero de 2010.

Historia general de Mexico, Mexico, El Colegio de México, Centro de Estudios Historicos, 2000.

Homero, *Odisea*, Alberto BERNABÉ, Introd, en 22ª ed, España, EDAF, 2004.

Hugo, Víctor, *Los Trabajadores de la mar*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/UNAM, 2002.

HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*, prol. Oscar hahn, Santiago de Chile, editorial universitaria, 2004.

KARL, Kohut, *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, 2a ed. Frankfurt , Vervuert , Madrid, Iberoamericana, 1995,

LA BARRE, Weston, *El culto del peyote*, trad. Carlos Millet, Mexico, D.F., Coyoacan, 2002.

LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, México, REI, 1993.

LARROLLO, Jordy, *La imagen poética, algunas consideraciones*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2004, Serie, (Bassarai ensayo ; 3).

LÓPEZ, Rebeca, entrevista por Illimani Gabriela Esparza Castillo, col. Roma, 11 de enero de 2006.

LÓPEZ , Rebeca y Mario Raúl Guzmán, antól., *Jeta de Santo*, Pról., Mario Raúl Guzmán, Madrid, F.C.E., 2008.

Louis Parkinson Zamora, “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, en Cohen, Esther (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995.

MAFFESOLI Michel, “Tribalismo posmoderno. De la identidad a las significaciones”, *Sociología de la identidad*, Aquiles Chihu Amparán, coord., México, M. A. Porrúa-UAM, Iztapalapa, 2002.

MANERO Sorolla, Maria Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lirica española del renacimiento*, *Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico, Rafael Beltrán, ed., Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Filología Española, depósito legal, 2002.

MATTHEWS, John, *El santo grial*, trad., de Juan Manuel Ibeas, Madrid, Debate, 1988.

MÉNDEZ Estrada, Ramón, “Ese piel roja que no marchó jamás en fila india”, en *El Gallo Ilustrado*, 10 de enero, de 1999.

MONASTERIO Ortiz, Pablo, *Corazón de venado*, México, Casa de las imágenes, 1992.

MONTANÉ, Bruno, “Sin timón y en el delirio Mario Santiago/ Ulises Lima” revista *Lateral*, España, núm. 119, noviembre, 2004.

NAHMAD Sitton, Salomon, et al., *El peyote y los huicholes*, México, SEP, 1972.

NAVARRO, Rosa, coord., *Comentario literario de Textos*, et al., Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.

NEHER, Andre, *Moisés y la vocación judía*, trad., de José García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1963.

NERLICH, Michael, *El persiles descodificado o La Divina comedia de Cervantes*, trad., Jesús Munáriz, Madrid, Hiperión, 2005.

ORTIZ Monasterio, Pablo, *Corazón de venado*. México, Casa de las imágenes, 1992.

PAPASQUIARO, Santiago Mario, “En realidad soy un poeta peruano nacido en México”, entrevista por Oscar Enrique Ornelas, en *El Financiero*, 29 de marzo, de 1995.

_____, “La posteridad nunca será mi suegra. El poeta infrarrealista presenta ‘Aullido de cisne’ ”, entrevista por Leo Eduardo Mendoza, en *El Universal*, 10 de septiembre, de 1996.

PAREDES Ramírez, Juan Rogelio, “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”, en revista *Sociológica*, México, año 21, UAM-A, núm. 60, enero-abril.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1986.

PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, México, FCE, 1951.

QUIRARTE, Vicente, *Elogio de la Calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.

René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*, 4ª edición, Madrid, Gredos, 1974.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, t. I Configuración de tiempo en el relato histórico, trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995, (Lingüística y teoría literaria).

ROYO, Jordi, *La Imagen Poética*, España, Basarai, 2004.

Salaverry, Carlos Augusto, *Poesía*, prol., selec y notas, Alberto escobar, Lima-Perú, editorial san marcos, 1958, (biblioteca de cultura general).

SANTULLANO, Luis, *Místicos Españoles*, Selección, pról., y not., por Luis Santullano, Dirigida por Ramón Méndez Pidal, Tomo XVIII, Madrid, MCMXXXIV 1934 instituto –escuela junta para la ampliación de estudios, (biblioteca literaria del estudiante).

SILVA, Raúl, “El estado de ánimo de un época atribulada”, entrevista por Luis Benítez, [en línea], <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2469>>. [Consulta: 5 marzo, 2010.]

SILVA, Raúl, dir, “Carta de Roberto Bolaño a Mario Santiago Papasquiaro”, en audiorrevista interactiva *Nomedites*, México, núm. 6, 2006.

_____, José Rosas Ribeiro, “*Infrarrealismo*”, en audiorrevista interactiva *Nomedites*, núm.8, México, 2006.

_____, Ramón Méndez Estrada, “Como veo doy, una mirada al Movimiento *Infrarrealista*”, en audiorrevista *Nomedites*, núm. 8, 2006.

_____, Rubén Medina, “Entre el escepticismo lúdico o la ironía creativa”, en audiorrevista interactiva *Nomedites*, núm. 8, México, 2006.

_____, Juan Esteban Harrington. “Sobre el *Infrarrealismo*”, en audiorrevista *Nomedites*, México, núm.8, 2006.

_____, Délton, “ Testimonios: Mario Santiago”, en audiorrevista *Nomedites*, núm. 8, 2006.

SILVA, Raúl y Ricardo Castillo, “JERICALLAHOGADA, poesía, *Infrarrealismo*”, videoconferencia, [En línea], <<http://www.youtube.com/watch?v=0wkTAUvQtEg>>. > [Consulta: 1 febrero, 2010.]

SHÖKEL, Luis Alonso, “El trabajo del estilo (II) Imagen”. En *El Estilo Literario. Arte y Artesanía*. Bilbao, Ega- Mensajero, 1995.

SOURDEL Dominique, *Historia de los árabes*, trad. de José B. Valladares, México, F.C.E. 1989.

TERRASA, Eduardo, *El viaje hacia la propia identidad*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.

ULLOA Miguel, Teófilo Herrera, et al., *Fermentaciones tradicionales indígenas de México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987, (col. Núm. 16).

VALENCIA Pérez, José Nicolás, *El Héroe Beat en el poema de Allen Ginsberg Aullido*, México, El autor, 1980.

VEGA Zayas, Jesica María, *Movimientos culturales y creación literaria 1940-1950, Estados Unidos, literatura beat y el arte pop*, México, El autor, 2000.

Victor Hugo, *Los Trabajadores de la mar*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/UAM, México, 2002.

VILLORO, Juan, “un poeta”, en *La Jornada Semanal*, 1° de febrero, de 1998.

WANNER, Dieter, “Excursión en torno al viaje”, en Salvador García Castañeda, coord., *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, The Ohio State University, 1999.

W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

YAÑEZ, Adriana, *Los románticos nuestros contemporáneos*, prologado por Ramón Xirau, México, Alianza Editorial, 1993.

<<http://kin235.blogspot.com/2008/09/huichol.html>>. [Consulta: 15 de marzo, 2010.]

ZAMUDIO, Luz Elena, [coord.] *Espacio, viajes y viajeros*, México, Aldus, UAM-I, 2004.

FUENTES CONSULTADAS

BOURDIEU, Pierre, *Cuestiones de sociología*, trad. de Enrique Martín Criado, Madrid, Istmo, 2000. (Colección Fundamentos; 166).

GUERRERO Guerrero, Raúl, *El pulque: religión, cultura, folklore*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.

GUEVARA Niebla, Gilberto, *La democracia en la calle: crónica del movimiento estudiantil mexicano* México, Siglo XXI, 1988.

MARROQUÍN, Enrique, *La contracultura como protesta: análisis de un fenómeno juvenil*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

NERLICH Michael, *El persiles descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, trad. de Jesús Munárriz, España, Hiperión, 2005.

NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echevarría*, Pról., Sergio González Rodríguez, México, CONACULTA, 2000, (Memorias mexicanas).

PALENCIA Gómez, Javier, *Crisis estudiantil en México*, México, Centro Crítico Universitario, 1971, (Serie: Documentos. Área: Universidad).

ROUSSEAU, Isabelle, *México: una revolución silenciosa? : élites gubernamentales y proyecto de modernización, 1970-1995*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 2001.

ZOLOV, Eric, *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, trad. de Rafael Vargas Escalante, México, Grupo Editorial Norma, 2002, (Colección Vitral).