



---

---

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

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

**AZARES Y DERROTEROS DE LA POESÍA  
COLOQUIAL MEXICANA (1970-1990)**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS MEXICANAS)**

**P R E S E N T A  
EVA CASTAÑEDA BARRERA**

**ASESOR:  
MTRO. FEDERICO PATÁN LÓPEZ**



CIUDAD UNIVERSITARIA

AGOSTO 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A Jorge con absoluto amor.

*Al Seminario de Investigación sobre Poesía Mexicana Contemporánea:*  
Jorge Aguilera, Roberto Cruz, Jocelyn Martínez, Israel Ramírez y Mariana Ortiz.  
Amigos y colegas, también de ustedes es este trabajo.

A Ramón Méndez

## Agradecimientos

Al Maestro Federico Patán López por su apoyo incondicional  
A mis lectores, por su disposición y generosidad para con este trabajo:  
Dr. Juan Coronado, Dr. Eduardo Casar, Dra. Verónica Volkow y Mtro. Israel Ramírez.

Agradezco profundamente al *Seminario Transfiguraciones Socioculturales de América Latina y el Caribe* porque gracias al trabajo que realizan pude enriquecer mi investigación, además de fortalecerme como investigadora. Sin duda, ha sido un espacio que ha contribuido a mi crecimiento personal y académico.

Especialmente va mi gratitud para el Dr. Carlos Huamán López por su ejemplo como académico y por su infinita generosidad.

Mi reconocimiento también es para los profesores del posgrado que de una u otra forma contribuyeron a que llevara a buen término esta investigación: Dr. Alberto Vital, Dr. Juan Coronado, Dr. Fernando Curiel, Dra. María Rosa Palazón, Dr. Pedro Serrano y Dr. Manuel Garrido.

Mi agradecimiento para el *Periódico de Poesía* que se hace extensivo a sus directores y amigos: Pedro Serrano y Ana Franco.

A los amigos que con sus charla y apoyo ayudaron a salvar, ensanchar y replantear este y otros proyectos. Bertha Castañeda, Karina Castañeda, Ángeles Guerrero, Rocío Martín, gracias.  
Armando Velázquez, Carlos España, Jorge Muñoz, Rosario Valenzuela, Miguel Rupérez, Hiram Barrios, María José Ramírez, Gabriel Soto, Antonieta Zenteno, Alexandra Le Fanú, Drusila Torres.  
A los amigos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Alejandro Palma, Felipe Ríos, Alma Corona, Javier Romero y Selene Alvarado.

Por supuesto a mis padres, que sin ellos, esto estaría incompleto.

Agradezco a la Dirección de Estudios de Posgrado, por la beca que me concedió durante el periodo 2010-1 a 2011-2 para la realización de mis estudios de Maestría.

## ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Breve historia de un término	4
1.1 ¿Por qué poesía coloquial? Antecedentes	4
a) Modernismo	5
b) Vanguardia	8
c) La influencia de la poesía estadounidense	12
1.2 Vertientes de la poesía coloquial	16
a) Sobre el Exteriorismo	16
b) Sobre la antipoesía	20
c) Sobre poesía coloquial	23
Capítulo 2. Breve historia de un derrotero	31
2.1 La primera calle: el Estridentismo	31
2.2 La gran avenida: Efraín Huerta y Jaime Sabines	39
a) Efraín Huerta	40
b) Jaime Sabines	46
2.4 La época del desencanto	51
a) La década frenética	52
b) El Infrarrealismo: la guerrilla urbana	57
Capítulo 3. Las “pinches piedras” rompen las ventanas de la tradición	60
3.1 El lenguaje de la calle	64
3.2 La difícil sencillez	73
3.3 La resignificación literaria	78
a) Ramón Méndez, <i>Epístola al Pátzcuaro</i>	78
b) Mario Santiago Papasquiario, <i>Devoción Cherokee</i>	89
Conclusión	100
Bibliografía	102

## INTRODUCCIÓN

La poesía coloquial es una de las vetas poéticas más importantes en América Latina. Pero, a pesar de su relevancia, existen muy pocos estudios que se avoquen a analizar los recursos formales y lingüísticos que la constituyen. Nuestro principal interés en este trabajo es revisar estos aspectos, pues consideramos que de quedarnos en la sola revisión histórica estamos empobreciendo sus potencialidades. Reflexionar sobre el aspecto léxico de esta poesía, nos impele también a hacerlo sobre su relación con lo social; los poetas coloquiales buscaron acercarse al lector mediante un lenguaje llano que exprese las vivencias más cotidianas elevándolas mediante el trabajo formal a rango de material poético. Como apunta una de las pocas estudiosas sobre este fenómeno poético y quien será referencia obligada en este trabajo: “La poesía coloquial [...] crea una nueva expresión poética que lleva implícita la renovación del lenguaje y, al mismo tiempo, establece una comunicación directa con el lector, lo que la caracteriza respecto a movimientos literarios precedentes. Para subrayar esta unión, la figura del poeta se desmitifica en sus propios textos, creando así un diálogo coral casi perfecto.”<sup>1</sup>

Si existe una carencia de revisiones de orden formal en la poesía coloquial latinoamericana, en el caso mexicano el vacío se hace todavía más grande, pues los acercamientos que existen sobre el tema se limitan al mero recuento histórico. Dado que la coloquialidad está presente en una buena parte de la poesía mexicana, sobre todo en los autores que empiezan a publicar a partir la década de los setenta, no podemos seguir estudiando esta corriente sólo a partir de los poetas coloquiales latinoamericanos, pues nuestra coloquialidad responde a un contexto y necesidades propias. En ese sentido, resultaba urgente un análisis que tome en cuenta lo ya señalado.

---

<sup>1</sup> Alemany Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997, p. 13.

Si bien esta tesis realiza un repaso histórico, su objetivo final nos es hacer una revisión historiográfica de autores y obras a las que podemos colocar el membrete de poesía coloquial. Como ya señalamos, el interés es partir de esos aspectos para analizar cómo se manifiesta el contexto sociohistórico en la construcción formal de estos poemas. La poesía coloquial responde y da cuenta del momento que le toca vivir. Es importante destacar que no estamos abordando a un poeta o un grupo de poetas, nuestro propósito es revisar un momento de la poesía mexicana.

Dividimos este trabajo en tres secciones. En el primer capítulo hacemos un recorrido histórico que explica el surgimiento de la poesía coloquial en América Latina. Nos remontamos al Modernismo y a dos de sus autores: Rubén Darío y Leopoldo Lugones para ejemplificar recursos en ciernes de la poética coloquial. La vanguardia es una época histórica que también contribuyó a su construcción, tomamos el concepto de *Praxis Vital*, acuñado por Peter Burgüer estudioso de este período, para explicar la relación de la vanguardia con la vida cotidiana, alianza que resultará medular para la poesía coloquial. *La otra vanguardia*, integrada por Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo, conformarán, según José Emilio Pacheco, nuestra vanguardia latinoamericana y nutrirán de manera harto significativa a la poesía coloquial. La influencia de la poesía estadounidense será sin duda determinante, pues la importancia de Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot y William Carlos Williams, resulta medular, ya que dieron a la poesía estadounidense y latinoamericana un nuevo rumbo, tanto en el terreno lingüístico como en el formal. Sin estos autores no podríamos explicarnos el surgimiento de las distintas vertientes de la poesía coloquial: el Exteriorismo creado por José Coronel Urtecho y llevado a su máxima expresión por Ernesto Cardenal y la Antipoesía de Nicanor Parra. Para cerrar este capítulo analizamos los recursos formales de la poesía de Mario Benedetti, ya que muchos de éstos se hacen extensivos a la poesía coloquial en general.

En el segundo capítulo nos remontamos a los que hemos llamado “La primera calle”, remitirnos a la vanguardia mexicana nos ayuda a explicar los recursos que más adelante serán empleados por nuestros poetas coloquiales, Específicamente el uso de un léxico no poético y en el terreno semántico la preocupación por incorporar la vida cotidiana a la poesía. Efraín Huerta y Jaime Sabines son lo que podríamos llamar, “los padres poéticos” de una buena pléyade de autores. Su poesía abrió la puerta de la poesía mexicana a una actitud y un lenguaje que con timidez andaba en nuestras letras, con ellos el tono y lenguaje coloquial se asienta con seguridad en nuestra tradición. Para acercarnos a los autores de nuestro corpus: Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Ramón Méndez y Mario Santiago Papasquiari, -estos últimos poetas fundadores del Infrarrealismo-, hacemos una revisión del contexto sociohistórico de la década de los setenta, escenario por demás convulso y complejo. Esta década resulta seminal para entender el decurso de la poesía mexicana, además de que nos ayuda a explicar la coloquialidad de estos autores.

La poesía coloquial mexicana responde a características propias que la diferencian de la coloquialidad latinoamericana. En este sentido, el capítulo III se ocupará de hacer un análisis que de cuenta de la construcción formal de esta poesía. Revisaremos tres aspectos que consideramos los más representativos de esta veta poética y que hemos dado en llamar “El lenguaje de la calle”, “La difícil sencillez” y “La resignificación literaria”; cada uno de ellos estará ejemplificado con el análisis de algunos poemas de los autores que conforman nuestro corpus: Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Ramón Méndez y Mario Santiago Papasquiari.

Esperamos que a lo largo del trabajo podamos mostrar que un estudio con las características que nos proponemos enriquece la lectura de la poesía coloquial mexicana más allá del mero registro histórico de su existencia, dado que creemos que el examen de los recursos formales de esta poesía puede contribuir a un cabal entendimiento de ella y a la revaloración que merece.

## Capítulo I. Breve historia de un término

### 1.1 ¿Por qué poesía coloquial? Antecedentes.

La poesía coloquial es producto de los cambios históricos, sociales y políticos del siglo XX, la década de los sesentas es, sin duda, el período en que esta dicción poética cobró mayor fuerza, de tal manera que se ha convertido hoy en día en un recurso de uso común en la poesía latinoamericana. En este capítulo revisaremos cuál ha sido el camino que ha tenido que andar, sus diversas vertientes y sus características.

El término de poesía coloquial de tono conversacional fue acuñado por Roberto Fernández Retamar, quien afirmó que ésta planteaba un “nuevo realismo”<sup>2</sup>. Es decir, los poetas que se adscribieron a la coloquialidad, buscaron acercarse al lector, *aludirlo* y *no eludirlo* como señaló Mario Benedetti. Ahora bien, esta implicación del lector en el poema y esta búsqueda de “un nuevo realismo” debían poseer una serie de características para lograr tal empresa. Estas particularidades serán enunciadas y analizadas más tarde, ahora baste decir que: “los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se arraigan en el quehacer cotidiano y problemático.”<sup>3</sup> Con lo dicho hasta ahora queda de manifiesto que los poetas coloquiales apostaron por una nueva dicción poética que diera cuenta del momento histórico que vivían. Por una parte, reflexionaron sobre el papel del poeta, ya no como un ser inspirado, sino como un hombre común que le habla a la colectividad.

---

<sup>2</sup> Roberto Fernández Retamar plantea el término de “un nuevo realismo” para referirse a la nueva forma de escribir frente a la generación anterior. Es decir, “un nuevo realismo” será a lo que aspiran los poetas coloquiales de la generación de los sesenta. Para ampliar esta idea, sugiero remitirse a su artículo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 125.

<sup>3</sup> Alemany Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997, p. 12.

Para trazar la trayectoria de esta vertiente poética, es preciso remontarnos a las primeras muestras de coloquialidad que aparecen en la poesía latinoamericana. Si bien ya dijimos, esta dicción encuentra su momento climático en la década de los sesenta, también es cierto que se nutrió de una vasta tradición que la antecedió. A ella queremos referirnos.

### **a) Modernismo**

Es posible encontrar las primeras muestras del coloquialismo en la poesía hispanoamericana desde la revolución literaria que significó el Modernismo. De acuerdo con diversos especialistas, ya alguna parte de la poesía de Rubén Darío da muestra de coloquialidad; particularmente existen dos caras del poeta que pasarán a este tipo de poesía: una es el uso de giros del habla coloquial que encontramos en poemas como *Epístola a la señora Lugones*; la otra es una mirada crítica sobre Estados Unidos, la cual asoma la postura social y política que más tarde los poetas coloquiales latinoamericanos asumirán en su poesía. Fernández Retamar señala que:

En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propios de la poesía moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema.<sup>4</sup>

A lo anterior se suma el juicio de Mario Benedetti, al apuntar que algunos poemas de Darío, en particular la *Epístola a la Señora de Lugones*, escrito en 1907, contribuyeron a la concepción del coloquialismo actual<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> Fernández Retamar, Roberto, "Rubén Darío en las modernidades de nuestra América", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 298.

<sup>5</sup> Benedetti, Mario, *El ejercicio del criterio*, México, Alfaguara, 2002, p. 23.

Mis dolencias se van en ilusión y espuma.  
Me recetan que no haga nada ni piense nada,  
que me retire al campo a ver la madrugada  
con las alondras y con Garcilaso, y con  
el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?  
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?  
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?

Carmen Alemany Bay, estudiosa de la poética coloquial, ubica los antecedentes de esta poesía a fines del siglo XIX en América Latina, producto del cansancio frente a un lenguaje que no reflejaba la realidad. Es ahí donde encontramos la inclusión de elementos de la coloquialidad, por ejemplo en el fragmento arriba expuesto, observamos que lo cotidiano es el centro de la disquisición, esto abordado mediante un léxico sencillo y en algunos casos irónico. “Desde Darío y el modernismo quedaría constituido el fenómeno de la poesía en prosa o el recurso al ‘prosaísmo’. El lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la incorporación de otros nuevos códigos que codificarán la palabra poética”<sup>6</sup>. Sin duda, esto que ahora observan los estudiosos del tema, no podía ser visto con tanta claridad a finales del siglo XIX, hoy sabemos que las aportaciones de Darío fueron trascendentales en la poética coloquial. Fernández Retamar celebra estos elementos en la poética dariana: “lo que Darío hizo con respecto a la gran poesía francesa en su momento, es decir, la aclimata en nuestra poesía, en nuestra lengua. También hay aquí un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y *conversación* que no es lo mismo).”<sup>7</sup>

Hasta aquí hemos hecho un breve recorrido por uno de los poemas que creemos es de los más emblemáticos en tanto aporta elementos que renuevan la poesía hispanoamericana de la primera década del siglo XX. No obstante, es importante señalar que Darío no fue el único que

---

<sup>6</sup> Torres, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 20

<sup>7</sup> Retamar Fernández, Roberto, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, p. 173.

abonó a este proyecto, también aparecen elementos de coloquialidad en las últimas obras de Amado Nervo, y en *Gotas amargas* de José Asunción Silva encontramos el poema “Cápsulas”:

Enamorado luego de la histérica Luisa,  
rubia sentimental,  
se enflaqueció, se fue poniendo tísica  
y, al año y medio o más,  
se curó con bromuro y con cápsulas  
de éter de Clertán.<sup>8</sup>

En el mismo libro, el poema “Idilio” es también una muestra de poesía coloquial:

Ella lo idolatraba, y él la adoraba.  
- Se casaron al fin?  
-No señor: ella se casó con otro.  
Y ¿murió de sufrir?  
- No señor: de un aborto.  
- Y él, el pobre, ¿puso a su vida fin?  
No, señor: se casó seis meses antes  
del matrimonio de ella, y es feliz.<sup>9</sup>

Leopoldo Lugones es otro de los poetas que aportó elementos coloquiales, esto se puede observar sobre todo en *Lunario sentimental*, donde se observa un acercamiento antisolemne a la realidad y a los grandes símbolos de la poesía. En “La luna de los amores” se lee:

La luna abollada  
Como en el fondo de una cacerola...  
...Se crispa sobre el moño rosa de la pantufla...  
Con actitud que consagra  
Un ideal quizá algo fotográfico...<sup>10</sup>

Y en “A la luna de verano”:

Una *miss* coqueta  
quisiera volar  
en su bicicleta

---

<sup>8</sup> Asunción Silva, José, *Obra Completa*, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>10</sup> Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 244.

con tu rueda impar.<sup>11</sup>

El Modernismo contribuyó de manera importante a la construcción y enriquecimiento de la poesía coloquial:

Será dentro del modernismo, verdadero movimiento de renovación y de originalidad de la poesía latinoamericana, donde los poetas coloquiales hallarán el primer antecedente de su forma de crear. Junto a las princesas, los cisnes, la búsqueda del exotismo y la utilización de formas métricas hasta entonces inusuales en la poesía en lengua castellana, algunos poetas modernistas, y entre ellos la cabeza más visible, Rubén Darío, introducirán elementos prosísticos en sus versos.<sup>12</sup>

Es verdad que la poesía de estos autores: Rubén Darío, José Asunción Silva y Leopoldo Lugones, no se desprende del todo de la poética del siglo XIX, sin embargo, como ya quedó demostrado, dan cuenta de un momento histórico en transición y en consecuencia lo reflejan, renovando la poesía. Sus aportaciones serán recursos de uso común en la poesía coloquial.

### **b) vanguardia**

La vanguardia es otra de las vetas que contribuyó con elementos importantes a la construcción de la poesía coloquial. Durante las primeras décadas del siglo XX, el cambio, la experimentación y la innovación se sucedieron de modo continuo. En el lapso de tres décadas, la poesía alternó diversos estilos y abrió diferentes perspectivas literarias que a su vez no permanecieron fijas. La poesía entró en sincronía con las circunstancias sociales y políticas, imposible resultó que se mantuvieran al margen de lo que estaba ocurriendo en el mundo. En este sentido, cabe decir que las vanguardias son un fiel reflejo de su época.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>12</sup> Alemany Bay, Carmen, *op. cit.*, p. 41.

Para efectos de lo que nos interesa, que es la poesía coloquial, debemos reparar en dos aspectos: uno, las ideas de Peter Burgüer en las que plantea la unión de vida y arte, es decir, la *praxis vital* y, por otra parte, la crítica a la *institución arte*. Esto se expresa, entre otras muchas formas, en la transformación del lenguaje, es decir, se busca un nuevo mecanismo que incorpore los elementos de la vida, de la cotidianeidad al arte. A lo anterior se suma lo dicho por Renato Poggioli quien afirma que el lenguaje de la vanguardia fue una de las vías para manifestar el descontento del artista frente al estado del arte: “El idioma casi privado de nuestra lírica tendría, pues, un fin social y serviría de correctivo a la corrupción lingüística característica de toda cultura de masas. Ese idioma tendería a enriquecer y renovar continuamente las palabras de la koiné, empobrecidas y envejecidas por el uso, por los términos técnicos y por las frases hechas, dotadas de significados tan vanos como rígidos.”<sup>13</sup>

En este sentido, es necesario señalar que, en algunas de sus múltiples expresiones, la vanguardia incorporó al lenguaje elementos de lo cotidiano que no eran considerados materia prima de lo literario. Esto que, como apuntamos líneas arriba, ya aparecía en el Modernismo, donde sólo cabe hablar de momentos o atisbos de lo coloquial. En cambio, para la vanguardia será un recurso programático, es decir, que se volverá habitual encontrar en ciertas líneas vanguardistas aspectos de la coloquialidad como elementos fundamentales para su lenguaje poético.

Una de las líneas más importantes en la relación de la vanguardia con el discurso coloquial es la que José Emilio Pacheco ha caracterizado como *la otra vanguardia*. El escritor mexicano señala que: “Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos

---

<sup>13</sup> Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 52.

cosas afines, aunque no idénticas.”<sup>14</sup> Sus fundadores son Pedro Henríquez Ureña, el nicaragüense Salomón de la Selva y el mexicano Salvador Novo. Los libros clave son *El soldado desconocido*, *Espejo*, *Poemas proletarios* y la primera *Antología de la poesía norteamericana moderna*. Pacheco anota que ni De la Selva ni Novo inventaron el prosaísmo, antes bien se nutrieron de las innovaciones de Darío, Lugones, el último Nervo y Asunción Silva. En el caso particular de Novo, éste se acercó a la escuela de Altos Estudios y a Pedro Henríquez Ureña quien tenía un contacto muy cercano con la literatura inglesa:

Enríquez Ureña aprende en su infancia el inglés y pasa por Columbia University. Desde *Ensayos Críticos*, su libro de los veintiún años, muestra su conocimiento de la literatura angloamericana. Es, como bien se sabe el aglutinador y maestro socrático de la generación reunida en el Ateneo de la Juventud. Al regresar a Norteamérica conoce a Salomón de la Selva, quien ha vivido allí desde su adolescencia, y empieza a hacerse un sitio entre los nuevos poetas del país.<sup>15</sup>

En lo que respecta a Salomón de la Selva, éste tiene una relación muy estrecha con Rubén Darío, ya que además de ser ambos nicaragüenses, le sirvió como traductor e interprete en Nueva York. Más tarde, se alista como voluntario en el ejército británico; la experiencia de vivir de cerca la muerte será un detonador de su veta vanguardista. Para 1922 publica el que será su libro más importante: *El soldado desconocido*. “En sus páginas está ‘la otra vanguardia’. Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del Creacionismo o el Estridentismo, al poeta como ‘mago’, se opone la figura del bufón doliente y el ser degradado.”<sup>16</sup> Los versos del poema “Carta [2]” ilustran lo arriba mencionado:

---

<sup>14</sup> Pacheco, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Casa de las Américas*, vol. 20, núm. 118 (enero-febrero de 1980), p.103.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.105.

¿Y de qué sirve la guerra?  
¡Si al fin he peleado  
y no sé decirte de veras  
si soy valiente,  
porque no me fijé!  
¿Pero leíste mi nombre en los periódicos?  
Dicen que me van a dar una medalla.  
Te la voy a mandar por si te gusta  
contar que eres mi novia.  
Entonces tal vez tenga  
la guerra algún sentido.<sup>17</sup>

En “Carta [3]” evidencia su desencanto y desolación al afirmar que las palabras han perdido su valor comunicativo, pues son incapaces de nombrar el caos circundante:

Ya me curé de la literatura.  
Estas cosas no hay como contarlas.  
Estoy piojoso y eso es lo de menos.  
De nada sirven las palabras.<sup>18</sup>

Estos versos expresan el conflicto existencial del poeta que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, enunciado mediante un lenguaje antiliterario. Salomón funde dos tradiciones, por un lado, los recursos del prosaísmo que había aprendido de la *New Poetry*, como la modernización de la poesía clásica, particularmente los poemas cívicos de Solón o Tirteo, inspiración evidente en la retórica de *El soldado desconocido*; por otro lado, la aplicación de esta retórica a la poesía latinoamericana, la cual a partir de Salomón de la Selva utilizará con mayor frecuencia el tono conversacional.

Por otra parte, José Emilio Pacheco señala que no hay un testimonio en el que Novo reconozca la influencia de Salomón de la Selva. Sin embargo, sí asume a Pedro Henríquez Ureña como mentor de su ejercicio literario. “El fruto de la amistad y el discipulado se ve en la *Antología de la Poesía norteamericana moderna*, en los *Veinte poemas* y en los admirables

---

<sup>17</sup> De la Selva, Salomón, *El soldado desconocido. 1893-1959*, México, Editorial Cultura, 1971, p. 54.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 56.

*Ensayos*, verdadero punto de partida de la nueva prosa mexicana”.<sup>19</sup> Así entonces, las aportaciones de Pedro Henriquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo son trascendentales en tanto, como señala Pacheco, son los introductores de una veta literaria en pleno contexto vanguardista que deriva hacia los que más nos interesa, que es la poesía coloquial, o conversacional o antipoesía con sus zonas de diferencia que más adelante precisaremos.

Es importante subrayar que aunque Novo y de la Selva son la figuras más representativas de esta corriente, será el grupo de la vanguardia nicaragüense comandado por José Coronel Urtecho quien mejor asimile la influencia norteamericana en su ejercicio poético. Esto será de gran relevancia con posterioridad, por ejemplo, para el Exteriorismo de Ernesto Cardenal. Por la relevancia de esta veta anglosajona creemos necesario hacer un somero repaso por ella.

### **c) La influencia de la poesía estadounidense**

La tradición poética norteamericana tuvo desde muy temprano una relación directa entre su lenguaje y la cotidianeidad. Walt Whitman, quien inaugura la poesía moderna angloamericana, fue una influencia decisiva para Rubén Darío y el Modernismo latinoamericano. El poeta estadounidense inauguró una nueva forma de asumir la poesía, incorporó la cultura urbana a su poesía, sus vivencias en Brooklin y Nueva York le dieron material para iniciar la inclusión del mundo urbano y sus adelantos técnicos y mecánicos en el poema. La influencia de Whitman se extenderá por todo el siglo XX tanto en los poetas de su país como en los latinoamericanos, particularmente entre aquellos que aquí estudiamos, como por ejemplo: Nicanor Parra, “quien

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 106.

también leyó a Whitman incluyó en su obra el contraste de la vida rural y la citadina.”<sup>20</sup> La poesía de Whitman “recurría a una forma sin precedentes, un verso experimental escrito en largas líneas sin ninguna rima identificable, combinado con la oratoria y el periodismo más el tono de la arenga profética –como en la Biblia- y el habla mundana.”<sup>21</sup> Tener a Whitman como referencia para el desarrollo de la poesía coloquial latinoamericana resulta imprescindible, ya que tal como apunta Fernando Alegría,

La influencia de Whitman en la poesía hispanoamericana se manifiesta especialmente en tres etapas: la del modernismo, la del post-modernismo y la del vanguardismo. Los modernistas no captaron realmente la esencia de las palabras de Whitman, [...] no fue sino una generación posterior la primera en penetrar más allá del verbalismo de Whitman para descubrir las ideas filosóficas, religiosas y políticas con que éste forjara su concepción del mundo.<sup>22</sup>

Walt Whitman es sin lugar a dudas uno de los más importantes renovadores de la poesía del siglo XIX a la par de Baudelaire o Mallarmé. Como ya mencionamos, su herencia se extiende a todo el siglo XX y su principal continuador es Ezra Pound, este último representa la incursión de la poesía anglosajona en el contexto de las vanguardias a través del Imaginismo; para Pound el verso debía acercarse a la realidad, la poesía debía mostrar “menos adjetivos decorativos que dificultan la impresión de todo”.<sup>23</sup> De acuerdo con Pound, lo que el poema necesitaba es “un tratamiento directo de la ‘cosa’, ya sea subjetiva u objetivamente, y el ritmo debe recaer en la secuencia de la frase musical, no en la secuencia del metrónomo”.<sup>24</sup> La influencia de este autor ha sido reconocida una y otra vez por Ernesto Cardenal quien afirma que el Exteriorismo iniciado por Coronel Urtecho y continuado por él se inspira ante todo en este autor.

---

<sup>20</sup> Arrieta Munguía, María Adriana, *La poesía coloquial en Latinoamérica: origen y esencia*, Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2009, p. 142.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>22</sup> Alegría, Fernando, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Ediciones Studium, 1954, pp. 247-248.

<sup>23</sup> Pound, Ezra, *Ensayos literarios*, México, CONACULTA, 1993, p.364.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 368.

Ezra Pound inicia una corriente poética que incluye autores como Carl Sandburg, William Carlos Williams y T.S. Eliot, quienes serán de gran importancia para la poesía coloquial. Quizá el elemento más importante que estos norteamericanos aportan a la poesía es la idea de una “función social”, que en términos generales está indisolublemente ligada a la poesía coloquial latinoamericana. Para Eliot, por ejemplo, hay una interacción constante entre la poesía de un pueblo, la civilización y su lengua. Lo que determina la calidad poética es la interacción y por ello hay una repercusión en el espíritu del pueblo:

A la larga, el hecho de que se lea y se disfrute o no la poesía tiene repercusiones en el habla, en la sensibilidad, en las vidas de todos los miembros de una sociedad, en todos los miembros de la comunidad, en el pueblo entero; y hasta las tiene, de hecho, que conozcan o no los nombres de sus grandes poetas. [...] Y es esto lo que quiero decir cuando hablo de la función social de la poesía en el sentido más amplio; que, en su excelencia y vigor, afecta al lenguaje y la sensibilidad de la nación entera.<sup>25</sup>

La poesía norteamericana de la primera mitad del siglo XX continuará el ensanchamiento del lenguaje poético hacia la vida cotidiana que iniciara Whitman; es necesario al menos mostrar brevemente la forma en que este despliegue poético se manifiesta en el texto efectivo. Carl Sandburg, por ejemplo, en su libro *Poemas de Chicago*, aborda las relaciones conflictivas entre individuos concretos y su relación con el mundo laboral en las fábricas, producto de la sociedad industrial norteamericana, mostrando, las señas de fragilidad del sueño americano. Todo esto con un lenguaje simple, accesible al mismo obrero de quien habla. El poema “Dirán” ilustra lo ya mencionado:

De mi ciudad, esto es lo peor que puedan decir los hombres:  
te has llevado a niños chicos lejos del sol y del rocío,  
te has llevado sus juegos en la hierba, bajo la grandeza del cielo,  
la lluvia intrépida; los has emparedado  
para que trabajen, quebrados, asfixiados, a cambio del pan y el salario,

---

<sup>25</sup> Eliot, T.S., “Función Social de la poesía”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Ykaria, 1992, p. 19.

a tragar polvo, a morir con las manos vacías,  
por una mísera paga algunas noches de sábado.<sup>26</sup>

Por su parte, William Carlos Williams explora el lenguaje de la cotidianeidad al punto de confundirse con el habla ordinaria, ello no quiere decir que no exista un cuidado formal en el poema. Por el contrario, hace uso de este registro de manera deliberada. Como ocurre en el poema “Sólo para decirte”:

Nada más te aviso  
que me comí  
las ciruelas  
encontradas en  
el refrigerador

fruta que  
muy probablemente  
reservabas  
para el desayuno

perdóname  
estaban deliciosas  
tan dulces  
y tan frías.<sup>27</sup>

En síntesis, los poetas norteamericanos fueron una influencia decisiva para la poesía coloquial latinoamericana, al incorporar elementos de la realidad fáctica que la tradición previa no había considerado como parte integral de la poesía. El lenguaje será la vía para expresar la cotidianeidad, por ello hacen uso de un léxico que se acerca a la oralidad, esto sin inmolarse el sentido estético de la obra.

---

<sup>26</sup> Sandburg, Carl, *Poemas de Chicago*, Trad. de Miguel Martínez-Lague, España, La Poesía, señor hidalgo, 2003, p. 25.

<sup>27</sup> Tomado de García Terrés, Jaime, *Baile de máscaras*, México, Ed. Del Equilibrista, 1989, p.96.

## **1.2 Vertientes de la poesía coloquial**

A mediados de los años sesenta se desarrolla en América Latina el coloquialismo poético como una tendencia generalizada, dicha corriente nació de la cotidianeidad, su objetivo, implicar al lector, hacer que éste se reconociera en el poema. La poesía coloquial es una veta por la que numerosos poetas latinoamericanos han transitado, si bien la crítica los ha estudiado de manera individual, es preciso hacer un estudio general que de cuenta del entramado que esta poesía ha ido tejiendo a lo largo de casi medio siglo. Con los antecedentes arriba enunciados sobre el Modernismo, las vanguardias y la influencia norteamericana, podemos hacer una revisión de la poesía coloquial latinoamericana.

Las vertientes que se desprenden de la poesía coloquial no hacen sino confirmarnos la importancia de esta dicción poética. Antipoesía, poesía conversacional y poesía exteriorista son los rubros bajo los cuales la crítica ha englobado a un fenómeno que no puede ser resumido de manera simplista o superficial. Si bien establecen puntos de encuentro, cada una de estas vetas merece y debe ser estudiada desde sus características propias, pues cada una da cuenta de un decir particular.

### **a) Sobre el Exteriorismo**

El Exteriorismo es una línea establecida por José Coronel Urtecho que es llevada a su máxima expresión por la poesía de Ernesto Cardenal. Ya en líneas anteriores hicimos mención de la herencia que el poeta nicaragüense recogió de Ezra Pound. Dadas las similitudes y los puntos de encuentro entre la poesía coloquial y sus demás vertientes, vale la pena preguntarnos, ¿en dónde

se encuentran los rasgos que diferencian a la poesía exteriorista de la poesía coloquial? El mismo Cardenal es él que establece las diferencias principales:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. [...] La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.<sup>28</sup>

Revisemos cómo algunas de las características anteriores se hacen evidentes en “Los paraísos más económicos del caribe” poema incluido en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, del año 1965.

El Paraíso no está en Paria  
como creyó don Cristóbal Colón  
... muy lindas tierras, atán hermosas y verdes  
como las huertas de valencia en Marzo...  
[...]  
Ni  
en Antigua donde la temperatura no sube de 80°  
y el baño es casi perfecto, y hay electricidad  
y no hay malaria, y hay tres campos de golf  
[...]  
ni  
en Santa Lucía  
                  paraíso de los pintores y fotógrafos  
ni en la Isla del Caimán (sin impuesto sobre la renta)  
donde Ud. Puede buscar un tesoro de pirata  
-y vivir en un hotel por \$6.00 Dls. al día –  
[...]  
Pero yo el paraíso lo conozco  
no es el de las Agencias de Turismo  
donde estamos los dos es el Paraíso.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha editores, 1981, p. 104.

<sup>29</sup> Cardenal, Ernesto, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002, p. 162.

Al inicio del poema, Cardenal incorpora una cita textual del *Diario de Cristóbal Colón*, para después pasar al discurso publicitario propio de una agencia de viajes, ésta anuncia algunos lugares del Caribe para vacacionar. Los versos finales irrumpen para dar un giro distinto al poema:

pero yo el paraíso lo conozco  
no es el de las agencias de turismo  
donde estamos los dos es el paraíso

Mediante la inclusión de los versos finales irrumpe el extrañamiento, pues se pasa del ámbito exterior: las islas, el clima, el hotel, etc. Al ámbito interior: lo íntimo, lo particular, aquello que es exclusivo de los amantes.

Así entonces, la sencillez de la poesía de Ernesto Cardenal pone de relieve situaciones de la vida cotidiana; como él bien lo señaló: “El exteriorismo es la poesía impura. Ejemplo: [...] Un motor de aeroplano encontrado por los campesinos en las montañas de las segovias”<sup>30</sup> Es en esta poesía impura, donde radica precisamente la pureza poética de la obra de Ernesto Cardenal, es un abrirse a todos los temas y hablas posibles. Al respecto, en *Poetas comunicantes*, Mario Benedetti pregunta al poeta nicaragüense la importancia de su poesía como factor de comunicación con el lector, a lo que Cardenal responde:

Para mí es muy importante la comunicación con el lector, y siempre he tratado de hacer una poesía clara; incluso tal vez mi poesía peca por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil; que llegue al pueblo.<sup>31</sup>

Ahora bien, hasta aquí debemos preguntarnos si esta aparente sencillez en la poesía de Cardenal implica un descuido de la forma o en el peor de los casos una ausencia de rigor

---

<sup>30</sup> Quezada Jaime, “prólogo”, a Ernesto Cardenal, *Poesía reunida*, op. cit., p. 17.

<sup>31</sup> Benedetti, Mario, op. cit. p. 97.

formal; como bien cuestiona Benedetti: ¿Este afán de comunicación con el lector, puede representar alguna concesión? El poeta da respuesta:

He tratado de hacer poesía rigurosa y al mismo tiempo clara, lo cual no siempre es fácil. A veces uno tiene que hacer concesiones a lo uno o a lo otro. La poesía puede no ser suficientemente rigurosa, por el afán de claridad. [...] Otras veces puede suceder lo contrario. [...] En algunas ocasiones la oscuridad se debe a torpeza nuestra, a incapacidad nuestra de expresar nuestro pensamiento con suficiente claridad. Al menos yo hago el esfuerzo de ser lo más claro posible.<sup>32</sup>

Queda así de manifiesto que para el poeta, la claridad es fundamental; la comunicación con el lector se establece desde que éste se reconoce en aquello que lee. Recordemos que una línea de la poesía -la línea canónica- había y ha optado por hacer del poema un mundo cerrado y hermético, la llamada poesía pura se ha alejado del acto comunicativo. Ernesto Cardenal ha devuelto a la poesía su sentido vital; creemos que el Exteriorismo: “puso en entredicho el concepto de poesía como lenguaje exclusivamente sentimental y fervoroso. El cotidianismo es una manera de negar el concepto tradicional de poesía, de negar todo trascendentalismo que pierda de vista la situación real del hombre latinoamericano o de cualquier país.”<sup>33</sup>

Cardenal apostó por una poesía nueva, el mismo acto creador fue puesto en entredicho, acabó con el mito de la imagen creadora, desterró a la metáfora, incorporó el decir popular para evidenciar un mundo polvoso y burdo que alguna parte de la poesía había pretendido ignorar. En suma, el Exteriorismo forma parte de ese gran árbol que es la poesía coloquial, con sus particularidades y matices, pero con demasiadas conexiones y entrecruzamientos.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>33</sup> Alemany, Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, *op. cit.*, pp. 12-13.

## b) Sobre la Antipoesía

Y los poetas bajaron del Olimpo. O mejor dicho: El poeta ha puesto los pies en la tierra, se ha convertido en “tierrafirmista decidido”, resolvió abrir los ojos y asumir el compromiso ineludible que la obra artística, en tanto que producto social, tiene con su entorno, con el tiempo y el espacio que le tocó vivir. En 1954 el escritor chileno Nicanor Parra publicó *Poemas y Antipoemas*, algunos años después definió qué era el antipoema:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoema se concede así mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que pueden acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoema puede salir perfectamente con manzanas, sin que por ello el mundo se vaya a venir abajo, tanto mejor, ésa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas.<sup>34</sup>

Pero, ¿cómo llegó el poeta chileno a tal explosión lírica? En una pregunta harto atinada Mario Benedetti pregunta a Nicanor Parra ¿cómo llegaste a la concepción del antipoema?

[...] Poesía es vida en palabras. Me pareció que ésa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces me di a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esta definición, y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba en la palabra *vida*, y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía. [...] La antipoesía no es otra cosa que vida en palabras. También tengo que advertir algo en relación con el lenguaje. Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino expresiones coloquiales.<sup>35</sup>

Lo anterior nos parece medular para adentrarnos en la Antipoesía, pero también para dar sentido a toda una tradición, la tradición que ha escrito al margen de “las instituciones caducas y anquilosadas” como bien señaló el autor de *Poemas y antipoemas*. Detenernos en esta respuesta es

---

<sup>34</sup> Benedetti, Mario, *op.cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, pp. 44-45.

arrojar luz sobre el fenómeno de la poesía coloquial en toda América Latina, pues establece de manera clara uno de los aspectos más importantes no sólo como ya dijimos de la Antipoesía, sino también de la poesía conversacional y el Exteriorismo.

Revisemos dos puntos que resultan esclarecedores, en primer lugar, la definición que más tarde se convirtió en toda una reflexión: *la poesía es vida en palabras*. Es decir, todos los materiales cotidianos pueden ingresar en el orden poético, la poesía debe describir situaciones reales que encuentran su origen en el quehacer cotidiano.

Como segundo punto el poeta establece la importancia del lenguaje para transmitir dichas vivencias, encontró que el lenguaje coloquial estaba más cerca de las experiencias humanas. Aquí es importante detenernos para analizar este aspecto. Líneas arriba mencionamos que todos los materiales cotidianos pueden ingresar en el orden poético, a lo que hay que agregar: siempre que éstos sean rescatados mediante medios expresivos adecuados.

La actitud que Nicanor Parra mantuvo ante el lenguaje, definió su práctica poética y en consecuencia su estética. Exploró los distintos ámbitos del habla popular: la publicidad, la calle, las conversaciones cotidianas. El poema se convirtió en un terreno susceptible de ser explorado; mediante la deconstrucción de estas formas, estableció una dialéctica novedosa para su época, que sería el precedente de una forma de hacer poesía. Como bien señala Julio Ortega: “La notable influencia de Nicanor Parra en la actual poesía latinoamericana no es una marca de estilo sino una actitud ante el lenguaje.”<sup>36</sup> El camino que recorrió Parra para llegar a la concepción de antipoema se bifurcó hacia dos aspectos: la vida como origen de la poesía y el lenguaje que enuncia esa vida.

En este sentido, la antipoesía es una toma de partido frente a la literatura y la realidad. Y esta toma de partido está explicitada en forma de un *Manifiesto*.

---

<sup>36</sup> Parra Nicanor, *Poemas para combatir la calvicie*, México, FCE, 1995, p. 11.

## Manifiesto

Señoras y señores  
éste es nuestra última palabra  
-nuestra primera y última palabra-  
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores  
la poesía fue un objeto de lujo  
pero para nosotros  
es un artículo de primera necesidad:  
no podemos vivir sin poesía.  
A diferencia de nuestros mayores  
-y esto lo digo con todo respeto-  
nosotros sostenemos  
que el poeta no es un alquimista  
el poeta es un hombre como todos  
un albañil que construye su muro:  
un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos  
en el lenguaje de todos los días  
no creemos en signos cabalísticos.

[...]

Contra la poesía de las nubes  
nosotros oponemos  
la poesía de la tierra firme  
-cabeza fría, corazón caliente  
somos tierrafirmistas decididos-  
contra la poesía de café  
la poesía de la naturaleza  
contra la poesía de salón  
la poesía de la plaza pública  
la poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del olimpo.<sup>37</sup>

La antipoesía declara la guerra a toda aquella poesía anquilosada, repetidora de moldes ya explotados hasta la saciedad. Además, la poesía no puede ser un simple instrumento de escape de la realidad, no puede alejarse del momento que le ha tocado vivir, en una palabra, no puede sustraerse a su espacio y a su tiempo, porque eso significa claudicar del sentido humano. Para ponerlo en palabras simples: no más mitología, no más búsquedas metafísicas: La poesía debe ser la realidad

cotidiana del hombre o no será. Esta postura, que es definitiva, lleva aparejado otro elemento: la poesía debe estar fundada en un lenguaje cotidiano, próximo al hombre que le da sentido, y ese hombre es el que está en la calle, de donde ha salido el poeta.

Hay algo que no debe confundirse en el terreno literario, y es lo que intenta desacralizar la Antipoesía: el rechazo es al uso gastado de las formas, ya clásicas, ya vanguardistas; no a la tradición literaria. Nicanor Parra no sólo conoce esta tradición, sino que la domina. La construcción formal del poema está hecha predominantemente en versos endecasílabos (metro clásico si lo hay en la poesía española) y en heptasílabos. Adicionalmente, ya en su definición de la antipoesía daba los elementos que la conforman: “el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista”. Todos los recursos expresivos tienen cabida, siempre y cuando no olviden la vena hondamente humana de donde nace la poesía. Además, ¿qué gran poeta, desde Quevedo hasta Vallejo (por citar dos cúspides de sus fuentes) no ha hecho lo mismo que él? Ambos, cada cual desde su contexto, expresaron su trabajo poético alimentándose de los sentimientos más profundos del ser humano, y ambos también usaron el lenguaje cotidiano para mejor plasmar en su obra lo que deseaban comunicar.

En resumen, queda de manifiesto que la obra de Parra representa la búsqueda de una poesía clara, asequible a todos los hombres, ya no “objeto de lujo”.

### **c) Sobre poesía coloquial**

Al inicio de este trabajo referimos que las vertientes que se desprenden de la poesía coloquial, no hacen sino confirmarnos la importancia de esta dicción poética. Hasta aquí, hemos apuntado algunas de las características que nos ayudan a delinear los rasgos más representativos del Exteriorismo y de la Antipoesía; como ha quedado demostrado, ambas dan cuenta de un decir propio y particular. El

lector puede advertir también que estas vetas comparten rasgos en común. A lo ya señalado se suma la poesía coloquial, tronco del cual parten las demás corrientes.

La obra de Mario Benedetti se ubica dentro de una de las corrientes estéticas más importantes de la segunda mitad del siglo XX: la poesía coloquial. Como lo hemos anotado ya, en esta poesía, existe un afán de llegar al lector, se trata como ha señalado el poeta uruguayo de implicarlo, de *aludirlo* y no *eludirlo*, como tantas veces ha ocurrido en la historia de la poesía.

Mónica Mansour apunta que: “sobre la poesía coloquial se ha dicho que es “clara”, “directa”, “sencilla”. [...] En realidad parecen incluso metafóricos aquellos calificativos para la poesía, cuyo lenguaje –por definición- no es ni claro, ni sencillo, ni directo.”<sup>38</sup> El lenguaje de la literatura y de la poesía, se ha definido por su carácter complejo. Aunque es cierto que este tipo de poesía opta por ciertos procedimientos, para dar la apariencia del lenguaje común del discurso coloquial. Enumeramos a continuación algunas de las características más comunes de la poesía coloquial:

- La finalidad de esta poesía es llegar al lector, implicarlo, desmitifica el papel del poeta.
- La palabra pasa a convertirse en plurisignificacional, esto provocado por diversos juegos semánticos que desorientan y atraen al lector.
- Con este tipo de composiciones, intentan demostrar (los poetas) la solidaridad con la gente llana y convierten experiencias comunes en material poético.
- En las composiciones reasalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas, esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial.
- Ponen en entredicho el concepto de poesía como lenguaje exclusivamente sentimental y fervoroso.
- Incorporación de rasgos característicos de la conversación oral

---

<sup>38</sup> Mansour, Mónica, *Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, UNAM, 1979, p. 9.

- Presencia explícita del interlocutor
- Elipsis que resulta de esta copresencia (deicticos, vocativos)
- Sencillez sintáctica

A las anteriores características Mónica Mansour agrega que: “Los poemas coloquiales son productos verbales particulares. Están conformados de acuerdo con estructuras paralelísticas, tanto en el nivel fónico como en el sintáctico, léxico y semántico.”<sup>39</sup> Las características ya enunciadas nos sirven, por un lado, para perfilar como es que se construye la poesía coloquial en su aspecto formal y por otra parte para evidenciar que son erróneos los juicios que juzgan a esta poesía como algo “sencillo” o “facilón”.

Intentaré señalar aquí algunos de los procedimientos principales utilizados por Mario Benedetti para lograr esa impresión de sencillez. Los poemas que bien nos sirven para ejemplificar lo dicho arriba, serán dos poemas de la serie *Poemas de otros*:

### **Hombre que mira un rostro en un álbum**

Hacia mucho que no encontraba a esta mujer  
de la que conozco detalladamente el cuerpo  
y creía conocer aproximadamente el alma  
Pasado no es presente  
eso está claro  
pero de cualquier manera hay conmemoraciones  
que es bueno revivir

donde hubo fuego  
caricias quedan

de pronto ella emerge del susurro evocante  
y en voz alta sostiene  
que los obreros entienden muy poco  
que el pueblo en el fondo es más bien cobarde  
que los jóvenes no van a cambiar el mundo

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 22.

que la violencia bah  
que la violencia ufa  
que el confort lo alcanza quien lo busca

sólo entonces lo advierto  
no me importa que hable en voz alta  
mejor dicho no quiero que regrese al susurro  
es apenas un rostro en un álbum  
y ahora es fácil  
dar vuelta la hoja.<sup>40</sup>

En principio, partamos de una pregunta ¿cuál es la relación entre el título y el discurso poético? “Hombre que mira un rostro en el álbum” anuncia a qué torbellinos el lector se va a entregar. En este sentido, el título no funciona sólo como guiño al lector, sino que éste se vuelve parte de lo que la voz lírica expresará. El eje temático del poema es que metafóricamente la voz lírica “pasa la página del álbum”, porque la mujer de la fotografía no profesa sus mismas creencias ideológicas, es decir, no tiene la misma conciencia política. Esto lo confirmamos cuando dice: “que los obreros entienden muy poco/ que el pueblo es más bien cobarde”. Importante resulta destacar que, la elección léxica, es de suma importancia, ya que mediante palabras sencillas la voz poética nombra.

La cuarta estrofa es introducida por una locución adverbial propia de la oralidad: “de pronto ella emerge del susurro evocante” los versos siguientes, serán introducidos por el nexo de subordinada *que*, éste, igual que la locución adverbial es huella de oralidad:

que los obreros entienden muy poco  
que el pueblo en el fondo es más bien cobarde  
que los jóvenes no van a cambiar el mundo  
[...]  
que el confort lo alcanza quien lo busca

---

<sup>40</sup> Benedetti, Mario, *Inventario I*, México, Punto de Lectura, 2001, p. 277.

Resulta importante subrayar la relevancia de esta estrofa, ya que de manera breve y hasta implícita plantea una reflexión que gira en torno a las injusticias sociales, específicamente de la clase obrera y la inclusión de los jóvenes como parte importante del cambio social. Al respecto Carmen Alemany Bay, señala: El poeta, al menos el coloquial, se convierte a través de este tipo de composiciones en un mero transmisor de lo que está ocurriendo en la vida cotidiana: el lenguaje y la realidad se imbrican para crear un arte de la poesía que va parejo al arte de la vida.<sup>41</sup>

Así, la voz lírica transita de la nostalgia que le produce el recuerdo de una mujer a la velada reflexión social. Más tarde, el sujeto poético cae en la cuenta de que aquello no son más que recuerdos, todo puede ser olvidado en tanto cambie la hoja, apenas pase a otra fotografía.

La sencillez sintáctica de “hombre que mira un rostro en el álbum” se complementa con otro tipo de complicaciones. La enumeración es un recurso constantemente utilizado por Benedetti, cuyas consecuencias son sintácticas y rítmicas. La anáfora, marcada por el *que* introduce oración subordinada, las conjunciones *y*, *o*, *pero*, están en posición enfática: al principio de cada verso. La resignificación de frases populares es otro recurso de uso frecuente; en el poema observamos: donde hubo fuego / caricias quedan. La voz popular lo expresa como: donde hubo fuego cenizas quedan. La yuxtaposición de lo cotidiano frente a lo poético, lo cual genera una ruptura de las expectativas del lector, pues lo conocido o identificable, se ve transgredido por el orden de lo poético.

Dentro de este manejo de la palabra o del poema, pueden encontrarse además dos tipos de fenómenos: la reflexión del autor sobre su propia obra, y citas de sus poemas anteriores. En “Hombre que mira un rostro en un álbum” encontramos en la segunda estrofa una reflexión al

---

<sup>41</sup> Alemany Bay, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 175-176.

poema mismo: Pasado no es presente /eso está claro /pero de cualquier manera hay conmemoraciones / que es bueno revivir. Hecha la digresión el poeta continúa el trabajo poético.

Otro poema que bien ilustra los recursos que conforma la veta coloquial es “Hombre que mira a otro hombre que mira”, Monica Mansour señala que este texto es un ejemplo característico de un proceso de comunicación poética con un proceso de comunicación oral (Mansour, 56). Lo transcribimos casi completo para su análisis.

### **Hombre que mira a otro hombre que mira**

Vos también estás asombrado  
no querés admitir la salvación por el infierno  
o acaso no podés creer que haya  
cualesquiera hijos de vecino  
que metan la vida prójima en el cepo

que un tipo pueda respirar  
y buscar el amo  
y faenar el tiempo  
y besar a sus hijos  
y decir oraciones  
y hasta cantar bajito  
después de haberse traicionado  
corrompido  
    enmerdado  
metiendo la vida prójima en el cepo  
vos  
como yo  
estás asombrado  
[...]

vos mirás como inmóvil y te miro mirar  
somos dos conjeturas incómodas fraternas  
no entendemos un pito de esta infame justicia  
de esa fábrica de odios que propone el olvido  
[...]

yo te miro mirar como inmóvil  
pero claro la cosa no se arregla  
con miradas  
    ojeadas  
        o vistazos

qué tal si nos arremangamos vos y yo.<sup>42</sup>

El poema parece ser un diálogo o una conversación, la voz lírica apela a su interlocutor de manera constante y enfática, esto lo hace a través de la forma verbal rioplatense (vos estás, vos te preguntás, vos mirás, nos arremangamos vos y yo, yo te miro mirar). Esto puede considerarse un recurso frecuente en el habla, con un fin enfático. La elección léxica igual que en el poema anterior se vuelve un elemento nodal. Por mencionar algunos factores, destacamos los sintagmas explicativos del tipo de: *sin embargo, por lo pronto, ni así, pero claro*, etc. Vocablos de uso popular como: *emputecido, enmerdado*. Localismo como: *cualesquiera hijo de vecino, un tipo, no entendemos un pito*. Este poema es un claro ejemplo de los textos que subrayan en todo momento la presencia del destinatario, interlocutor y /o lector.

Otro aspecto relacionado con la forma del poema es la elisión de signos de puntuación, al hacerlo, las imágenes del poema transcurren en un fluir casi vertiginoso. El sujeto poético habla con otro, se reconoce en él y el poema adquiere un tono casi confesional; se transforma en una charla entre amigos, por ello el léxico debe necesariamente apuntar a lo coloquial. Sobre decir que el trabajo poético y el trabajo formal están presentes en este texto. La conversación que establece la voz lírica gira entorno a una reflexión casi existencial: la vida, el tiempo, la familia, el amor, el pasado. Dicha disquisición cobra matices de nostalgia, acaso de pesar.

Hasta aquí cabe hacernos una pregunta ¿cuál es la propuesta de Mario Benedetti? En el caso de este poeta, su vehemente coloquialidad, su idea de la vida queda expresada dentro de las elecciones que hace para construir el texto. El poeta uruguayo apunta:

En Europa, revelar en forma casi excluyente la importancia de la Palabra puede expresar una actitud básicamente intelectual: refugiarse en sus significados más hondos puede ser palpable resultado de

---

<sup>42</sup> Benedetti, Mario, *Inventario I*, op. cit., pp. 285-286.

la avalancha semanticista. Pero esta misma operación, en América Latina, asume distintas proporciones. En un país subdesarrollado donde el hambre y las epidemias hacen estragos (...) proponer el refugio en la palabra, hacer de la palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y militar, es también una propuesta social. Atrincherarse en la palabra viene entonces a significar algo así como darle la espalda a la realidad: hacerse fuerte en la Palabra es hacerse débil en el contorno.<sup>43</sup>

Con el breve análisis realizado quedó mínimamente demostrado cómo es que la literatura puede restituir el sentido completo de las palabras para que nombremos con ellas la realidad más inmediata, ya que también ella puede ser material poético. Benedetti salvó el sentido que las palabras habían perdido en su periplo de uso y abuso. Esto por supuesto, sin dejar del lado el rigor formal de la poesía.

Al reflexionar sobre los procedimientos artísticos de los poemas de Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, encontramos que la poesía coloquial y sus vertientes: Exteriorismo, Antipoesía y Poesía conversacional; ya tienen gran significación para la tradición literaria. Abren nuevos caminos al lenguaje poético con la actitud de incorporar no sólo el lenguaje, sino a través de él los distintos modos de la vida cotidiana.

Concluimos respecto al tema que nos ocupó, que la poesía coloquial tiene su propia forma, obedece a mecanismos propios que la definen; pertenece a una tradición cuyo diálogo la retroalimenta y la sitúa. Es dueña de un ánimo de continuidad y de renovación profunda en la que se hace patente la regeneración del lenguaje y además como factor determinante, una voluntad sincera y explícita de comunicación con el lector (esto mediante un riguroso trabajo formal). La combinación de estos dos elementos supone quizá el mayor hallazgo de la poesía coloquial y su singularización dentro del ámbito poético. Su contemporaneidad reside en que establece una comunicación con el lector porque lo afecta y al afectarlo el poema se actualiza.

---

<sup>43</sup> Benedetti, Mario, "Temas y problemas", En Cesar Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 369-370.

## Capítulo II. Breve historia de un derrotero

### 2.1 La primera calle: el Estridentismo

En el capítulo anterior se expusieron los antecedentes históricos de la poesía coloquial, desde el Modernismo, pasando por la Vanguardia y la influencia de la poesía estadounidense para desembocar en las dos vertientes de la poesía coloquial: Exteriorismo y Antipoesía. Esta progresión paulatina no es en ningún modo lineal, pues entraña en su proceso regresiones y asimilaciones a movimientos o escuelas previas, de tal manera que todo se fusiona para ser una relectura de la tradición. Así entonces, la poesía coloquial que llega a su punto de efervescencia en lo sesenta, es el resultado de tales asimilaciones. Se suman a lo anterior, las características que su época histórica le imprimió.

Ahora bien, en el caso mexicano, creemos necesario remontarnos al Estridentismo, ya que este movimiento de vanguardia nos ayuda a explicar algunos de los cambios en el terreno léxico, mismo que dotarán de mayor libertad a la poesía posterior.

Caracterizar a la poesía estridentista, así sea de manera esquemática, plantea tener en cuenta dos enfoques indisolubles: la revolución temática que entraña su obra y las formas innovadoras de presentar el acto creativo concreto. Porque los temas de la obra de los estridentistas se basan en la realidad inmediata: no rehúyen la lucha social; su material poético se lo ofrece la vida diaria en las fábricas y en las oficinas de los grandes edificios; cantan a los obreros, a los revolucionarios, a las máquinas. Hablan de la ciudad, metrópoli de hierro y cemento, poblada de anuncios luminosos, de locomotoras y telégrafos. Según Vicente Quirarte: “El canto de los elementos objetivos de la ciudad no era, como argumentaban los detractores del Estridentismo, exclusivamente un afán de notoriedad y escándalo, [...] sino una necesidad de

integrar la actualidad al discurso literario.”<sup>44</sup> De esta forma incluyen aspectos relevantes de la vida cotidiana a sus obras.

Existe, además, la urgencia por homologar el arte a las grandes transformaciones científico-técnicas del momento. Así, nos hallamos ante un vocabulario inédito en la literatura mexicana, rebelde y profundamente antiacademicista. La utilización de neologismos y metáforas con elementos de la técnica contemporánea son los principales rasgos de esta nueva forma hacer poesía: había que comenzar por demoler la sintaxis tradicional: "Un arte nuevo -cita Maples Arce a Reverdy- requiere una sintaxis nueva"<sup>45</sup>.

La historia del Estridentismo empieza una noche de diciembre del año 1921. Manuel Maples Arce lanza el primer manifiesto al cual llama “Actual No. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista”. Apareció en las paredes del centro de la Ciudad de México en forma de cartel. En este primer manifiesto de 14 puntos increpa a los íconos de la cultura, se mofa de aquellos escritores que en su opinión resultan obsoletos de tan anticuados: “la vieja literatura agonizante yapestada”<sup>46</sup>, sobre todo Enrique González Martínez y un grupo de escritores “prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual, rigorista yapestado”<sup>47</sup>, que quizá sean los Contemporáneos. En el último punto del manifiesto, Maples Arce exhorta:

Excito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Ed. Cal y arena, 2001, p. 491.

<sup>45</sup> Maples Arce, Manuel, “Actual numero 1”, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 272. (Para el presente trabajo me he basado en este libro que es, al mismo tiempo, historia, análisis y recopilación de textos hasta hoy insuperable en bibliografía sobre el Estridentismo).

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 47.

Así, *Actual N.1* abre la puerta a la discusión, aunque es importante destacar que aún no es posible hablar de la existencia de un grupo, pues el manifiesto estaba firmado sólo por Manuel Maples Arce; sin embargo, será este escritor el que funja como líder y fundador del grupo. Respecto a la reacción que provocó la aparición de este primer manifiesto, List Arzubide dirá en su libro *El movimiento estridentista*: “Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turno, se creía en la inmanencia de un asalto.”<sup>49</sup>

Al margen del revuelo que haya o no causado, es sin duda cierto que la aparición de este manifiesto abrió la puerta a la discusión. A partir de *Actual No.1* se puso en duda el papel que por aquellos años jugaba la literatura. El manifiesto cumplió el propósito que tenía: crear polémica. Luis Mario Schneider señala que: “a partir del manifiesto se producirán enconadas disputas, polémicas transformadoras, ataques e ironías sin límites y hasta más, un resentimiento que los años no han logrado apaciguar.”<sup>50</sup> Que se discutiera sobre el estado de la literatura ponía en evidencia el sosiego en el que por aquellas épocas la literatura había caído. El mérito del primer manifiesto reside en haber provocado la discusión.

Al *Actual No. 1* siguió el *Manifiesto estridentista No. 2* (1º. de enero de 1923), firmado en Puebla por Maples Arce, List Arzubide y Salvador Gallardo, entre otros. Este texto agrega muy poco al primer manifiesto. La poesía se define de una manera casi idéntica en ambos manifiestos, pero en el segundo se agrega la ideología como parte esencial del texto poético. Poesía es: “la explicación sucesiva de *fenómenos ideológicos* por medio de imágenes

---

<sup>49</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986, p, 48.

<sup>50</sup> Luis Mario Schneider, *op. cit.*, pp. 43-44.

equivalentistas orquestalmente sistematizadas.”<sup>51</sup> En el aspecto político los ataques a figuras de carácter nacional e internacional fueron directos. El manifiesto concluye:

A los que no están con nosotros se los comerán los Zopilotes. El Estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero [..] “Feliz año nuevo” ¡Viva el mole guajolote! Puebla 1 de enero.<sup>52</sup>

El tercer manifiesto (Zacatecas, 1925) y el cuarto manifiesto (Tamaulipas, 1926) no incorporaron otro cambio al paradigma estético de los dos manifiestos anteriores, aunque el cuarto manifiesto se caracterizó por incluir una selección de fragmentos literarios del movimiento estridentista desde sus orígenes hasta 1925. Este documento es, según Luis Mario Schneider: “Una antología de los textos más sobresalientes [...] del movimiento estridentista.”<sup>53</sup> Otro aspecto a resaltar de este cuarto manifiesto es que se lanzó poco después de que el III Congreso Nacional de Estudiantes había decidido adherirse al Estridentismo. Entre sus proyectos futuros se encontraban la fundación de la universidad estridentista, la creación del teatro estridentista y la publicación de nueve libros de los fundadores del Estridentismo, los cuales serían sus evangelios.

Con la publicación de los cuatro manifiestos, el Estridentismo lanzó su grito de guerra; la intelectualidad mexicana se escandalizó tras las aseveraciones tan radicales de los estridentistas. Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla serán los nombres que conformarían el grupo “incomodo” de la literatura mexicana, quienes además de los manifiestos publicaron cuatro revistas: *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924) y *Horizonte* (1926-1927).

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 71 (las cursivas son nuestras).

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 150.

Un hecho adicional, imposible de no considerar, es que el Estridentismo tiene su origen en el marco de la Revolución:

Fue el laberinto ensordecedor de la Revolución Mexicana, con sus escandalosas asonadas, su decena trágica y las aspiraciones de un pueblo por encontrarse a sí mismo mediante la organización de los obreros, los campesinos y los intelectuales progresistas, lo que hizo posible el nacimiento oportuno del Estridentismo que quiso expresar a esa revolución y a esas aspiraciones.<sup>54</sup>

Igual que toda vanguardia, el Estridentismo también enarboló como parte de su estética principios de carácter social; no olvidemos que las vanguardias europeas son la resultante de profundas rupturas entre el poder y la sociedad civil; la Primera Guerra Mundial es el ejemplo por antonomasia de lo anterior. La Revolución Mexicana afectó profundamente al pueblo; al término de ésta, muchas eran las demandas. Las peticiones posrevolucionarias inundaron a la ciudad con nuevos colores, situaciones nunca antes vistas hicieron del país un lugar de levantamientos e inconformidades. El Estridentismo no se mantuvo al margen de esta realidad:

Pero las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podíamos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos.<sup>55</sup>

Si por una parte la Revolución determinó la existencia del Estridentismo, también es cierto que los estridentistas aprehendieron con su arte toda la belleza de la vida moderna y mecánica de este siglo. No buscaron retrospección, ni proyección a futuro, se propusieron atrapar con su poesía “el vértice estupendo del minuto presente”.

Revisemos, pues, una de los aspectos que este movimiento heredó a la poesía coloquial. Uno de los aspectos más representativos de la poesía estridentista es la renovación del lenguaje,

---

<sup>54</sup> Miguel Bustos Cerecedo, “Estridentistas en la sombra”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, *Op. cit.*, pp. 261-262.

<sup>55</sup> Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 82.

las formas de expresión que emplearon para captar la realidad circundante, serán una de las características que permearon a la poesía mexicana contemporánea. Específicamente nos referimos a la inclusión de un léxico no poético. Tal es el caso de “caguémonos,” “pendejadas,” “putas,” “chancro sifilítico,” entre otras. El uso de estas palabras se explica en el sentido de que el lenguaje poético convencional no es suficiente para expresar los sentimientos del poeta; además, dicho convencionalismo resulta insuficiente para enunciar la nueva realidad, vertiginosa y caótica características propias de la vida citadina. La incorporación de este tipo de palabras a la poesía será un recurso utilizado de forma recurrente en la poesía posterior. Baste recordar a los poetas de las “pinches piedras” mencionados por Jaime Sabines. Más adelante ahondaremos sobre ellos. Como ejemplo de este lenguaje “antipoético”, en el manifiesto Estridentista No. 2 encontramos:

**Caguémonos:** Primero en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela [...] En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los **tenderos usurarios**. Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, **agente viajero de una camotería** de Santa Clara; **la gran cháchara!**<sup>56</sup>

El Estridentismo incluyó en sus manifiestos recursos de la cultura de la risa para atacar a las instituciones, canónicas y serias, [...] parece un carnaval de papel donde todas las instituciones venerables (desde la Academia de la lengua hasta autores famosos y prácticas ritualizadas) quedan expuestas a la ridiculización, a la exageración de los hábitos y defectos para que pierdan su prestigio: su poder a los ojos del público. Como los carnavales el manifiesto necesita de las grandes prácticas y de las figuras solemnes para poder reírse de ellas.<sup>57</sup> Otro ejemplo lo encontramos en “A veces, con la tarde”, poema escrito por Manuel Maples Arce, aquí los versos que lo ejemplifican.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>57</sup> Alberto Vital, *La cama de Procusto*, México, UNAM, 1996, p. 52.

Y 200<sup>58</sup> estrellas de vicio a flor de noche  
Escupen **pendejadas** y besos de papel<sup>59</sup>

Las estrellas son una de las figuras poéticas por antonomasia, se las asocia con palabras poéticas que exalten su belleza y magnificencia, sin embargo en un poema de carácter vanguardista esto cambia: “Las licencias que se introducen no son solamente de órdenes sensoriales. Por el contrario, muchas veces utiliza palabras antipoéticas, pero con una precisión y carga lírica en el conjunto total.”<sup>60</sup> Las estrellas se convierten en algo torpe, casi obscuro, endeble, no dicen ni susurran palabras románticas o poéticas, por el contrario: “escupen **pendejadas** y besos de papel” escupir y pendejadas son palabras no usadas en el terreno de lo poético; al asociarlas con las estrellas tornan el significado de ésta en algo casi antipoético.

En “Era noche de mayo”, poema escrito por Kyn Taniya, encontramos:

Las carcajadas de las **putas**  
Siempre salpicarán de lodo las horas del mar<sup>61</sup>

Una vez más nos encontramos ante la imposibilidad de enunciar algo con palabras de carácter poético, el poeta echa mano de “putas” para nombrar una realidad oscura y grosera. Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça Teles establecen una caracterización de los distintos tipos de poesía vanguardista, para el uso de palabras no poéticas: “El poema semántico utiliza la lengua no como expresión de o expresión para, sino de una manera vulgar. [...] Se trata de un ritual de lectura en el que los lectores se transformarán en intérpretes y realizadores de la propia poesía.”<sup>62</sup>

En el segundo verso Kyn Taniya pone de manifiesto cómo es que “las carcajadas de las putas”

---

<sup>58</sup> Los estridentistas son de los primeros en incluir números en lugar de letras, además de introducir signos matemáticos.<sup>o</sup>

<sup>59</sup> Luis Mario Schneider. *op. cit.*, p.305.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>62</sup> Gilberto Mendoça Teles y Klaus Müller-Bergh, *op. cit.*, p. 15.

ensucian y envilecen algo tan etéreo como el mar. La inclusión de estas palabras en el poema no lo convierten en algo antipoético, de hecho acentúan la decadencia que el poeta quiere manifestar.

Una tercera innovación al lenguaje introducida por el Estridentismo es el uso de palabras provenientes de otras lenguas: anglicismos, galicismos, germanismos, nahuatlismos.

En el poema “Todo en un plano oblicuo” de Manuel Maples Arce tenemos:

Porque ahora, siguiendo el entierro de coches,  
Allá de tarde en tarde estornuda un voltaico  
Sobre las caras lívidas de los “**players**” románticos,  
Y florecen aeroplanos de hidrógeno.

En la esquina, un “**umpire**” de tráfico, a su modo.  
Va midiendo los “**outs**”, y en este amarillismo,  
Se promulga un sistema de rótulos.<sup>63</sup>

En “A veces, con la tarde”:

A través del insomnio centrado en las ventanas  
Trepidan los andamios de una virginidad,  
Y al final de un acceso paroxista de lágrimas,  
Llamas de podredumbre suben al **bulevard**.<sup>64</sup>

O en el Manifiesto Estridentista No. 2:

[...] A los que no estén con nosotros se los comerán los **Zopilotes** [...]  
¡VIVA EL **MOLE DE GUAJOLOTE!**<sup>65</sup>

La necesidad imperiosa de nombrar al hombre moderno a través de un lenguaje nuevo, obligó a los estridentistas a innovar en el discurso. Para lograr lo anterior, emplearon un léxico

---

<sup>63</sup> Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 303

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 277.

considerado como no poético y utilizaron préstamos de otras lenguas, además de usar la ironía como un factor determinante para criticar o evidenciar el anquilosamiento de la cultura oficial y sobre todo, de un sistema literario y poético acartonado.

Como podemos ver, la poesía coloquial se nutrió de algunos de los recursos empleados por el Estridentismo, ante todo en el terreno léxico. Consideramos que la tradición de la poesía coloquial mexicana tiene su primer momento reconocible en este movimiento de vanguardia.

## **2.2 La gran avenida: Efraín Huerta y Jaime Sabines**

La poesía del siglo XX heredó muchos de los presupuestos de la vanguardia, ya que ésta fue una época de experimentación que abrió en muchos sentidos, el camino al lenguaje literario de hoy: “La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.”<sup>66</sup> Este estilo de vida pervive hasta nuestros días, se ve reflejado en la actitud de los poetas posteriores a la vanguardia; el deseo por renovar provocó que los escritores posteriores se adhirieran o se apartaran del cambio, pero no pudieron permanecer indiferentes a él:

Es una época que pidió un nuevo modelo de discursividad para que el poema fuera un largo y vehemente alegato; la posibilidad, desde siempre existente, de que el poema y la literatura toda sean espacio de disidencia y expresión de un punto de vista alterno e incluso opuesto a los convencionales.<sup>67</sup>

Ahora bien, situémonos en el caso específico de México. ¿De qué forma el Estridentismo constituye un episodio que puede explicar las formas de escritura que se practican en nuestros días? Como señala Octavio Paz: “Los estridentistas vinieron a darle a la poesía el justo respiro

---

<sup>66</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 47.

<sup>67</sup> Alberto Paredes, *Haz de palabras. Nueve poetas mexicanos recientes*, México, UNAM, 2004, p. 12.

que le hacia falta”<sup>68</sup> quitaron lo rígido de este género para dotarla de nuevas posibilidades; Paz señala en *Las peras del olmo*: “Lástima también que no haya tenido herederos directos.”<sup>69</sup> Sin duda no tuvieron herederos directos, pero sí una herencia que más tarde sería recogida por la poesía de generaciones posteriores. Si bien es cierto que no hubo poetas que se asumieran herederos del Estridentismo, como Octavio Paz lo hizo respecto al grupo de Contemporáneos, creemos que la herencia de este movimiento se hace presente en una parte de la poesía mexicana.

Una vez abiertos los caminos de la libertad poética por parte de la vanguardia, habrá un grupo de autores que explotarán estas nuevas posibilidades. Para el caso que aquí tratamos, que es la poesía coloquial, Efraín Huerta y Jaime Sabines representan los dos momentos, que una vez superada la etapa vanguardista, mejor aprovechan los recursos introducidos por esta renovación literaria; ya no como innovación o novedad sino como uso estilístico de estos nuevos derroteros. Huerta en particular nos muestra un tratamiento distinto de la ciudad que será referencia obligada para los poetas de la generación de los setenta; en tanto que en Sabines se ha apuntado ampliamente su paternidad en los poetas de las “pinches piedras”, otra forma de denominar al coloquialismos lírico.

### **a) Efraín Huerta**

Efraín Huerta es el camino de la escisión, es el grito y la denuncia. Abarcar la obra de este poeta en unas cuantas líneas es ambicioso, además de imposible. Su obra se compone de distintos colores y variadas aristas; va desde lo amoroso tratado con una ternura infinita hasta la denuncia política gritada con la furia más lúcida. Poeta que desde la disidencia dio su grito de guerra y al margen de

---

<sup>68</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 48.

<sup>69</sup> Octavio Paz,, *Las peras del olmo*, *op. cit.*, p. 55.

la oficialidad criticó todos los ámbitos que como hombre reconoció; escritor prolífico, “poeta sin el menor interés de hacer una carrera literaria convencional”,<sup>70</sup> escribe de la vida y de lo que en ella acontece; pero sobre todo escribe de la Ciudad de México. En *Los hombres del alba*, libro pilar de su producción poética, encontramos su “declaración de amor” y también la “declaración de odio” a la Ciudad; una ciudad real habitada por hombres ordinarios y decadentes, una ciudad que incorpora lo blanco y lo negro, la luz y la oscuridad.

¿Por qué *Los hombres del alba* es el libro central en la obra poética de Efraín? Porque en sus páginas recoge y proyecta la experiencia poética de la ciudad moderna en que se ha convertido la capital de nuestro país; porque en ese libro se afinan y se perfeccionan, en la tesitura de un tono propio, los grandes temas del amor y de la solidaridad, sellados por una noble pasión trágica; porque el dramatismo de la expresión se conjuga con una ternura indeleble ante la formidable, perturbadora y totalizadora irrupción de las injusticias del capitalismo; porque en fin, en *Los hombres del alba* Efraín Huerta encuentra su voz, como suele decirse, y la convierte en un instrumento de afirmación y protesta, de intensos relieves líricos, proféticos y plásticos.<sup>71</sup>

En *Los hombres del alba*, específicamente en los poemas “Declaración de amor” y “Declaración de odio”, encontramos un retrato magistral de la ciudad, con un lenguaje sencillo y coloquial. Huerta nos lleva por lugares por todos conocidos, le pone nombre a la decadencia que si bien conocemos él la nombra con palabras exactas. La ciudad de Efraín no es el paraíso en la Tierra, es un lugar desgarradoramente real, nada inventa porque todo lo que de ella se cuenta es visible y evidente. La ciudad en estos poemas es la protagonista de una danza casi infernal.

Así, En “Declaración de odio” tenemos:<sup>72</sup>

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,  
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.  
Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los días rojos y azules  
de cuando el pueblo se organiza en columnas,  
los días y las noches de los militantes comunistas,  
los días y las noches de las huelgas victoriosas,  
los crudos días en que los despreocupados adiestran su rencor

<sup>70</sup> Efraín Huerta, *Poesía Completa*, Prologo de David Huerta, México, FCE, 2004, p. XI.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 103.

agazapados en los jardines o en los quicios dolientes.

Mediante la adjetivación, Huerta dice a la ciudad, lugar de antagónicos, lugar del cisma donde el pueblo se levanta contra las injusticias: “los días y las noches de los militantes comunistas, / los días y las noches de las huelgas victoriosas.”<sup>73</sup> El poeta no puede dejar del lado lo político, también el pueblo revolucionario forma parte del caos ciudadano, las huelgas y la subversión son parte intrínseca de la vida de la urbe, dejar este aspecto al margen equivaldría a mutilar la realidad. Huerta fue un luchador social, que si bien reconoció en México la pobreza y la marginación, también descubrió en su país una respuesta a esta miseria: “fue además un mexicano amantísimo de su país, que por turnos lo encolerizaba y lo enternecía; mejor dicho, lo irritaba y entristecía ver cómo México se convertía en teatro del deshonor y de la violencia del poder, así como lo conmovía advertir la íntima nobleza de tantos compatriotas.”<sup>74</sup> El poder y la disidencia, el grito ante un silencio que atropella más que el mismo poder, retratar estos espacios de lucha es para el poeta hacer un retrato de su experiencia como luchador social, pero también es darle un lugar a la lucha del pueblo, una lucha que ilumina las calles oscuras para tornarlas claras.

En la ciudad de Huerta caben todos los sentimientos, cabe el amor, pero también ocupa un sitio especial el odio, sentimiento provocado por la grandeza de la urbe, metrópoli que avasalla y abate. La ciudad de Huerta nos invita al odio, un odio colosal al no entender y no entendernos en la inmensidad ciudadina, la ciudad confunde, aterroriza; unas veces hermosa, otra despiadada y cínica, cobija a todos: hombres buenos y malos, burgueses y poetas.

---

<sup>73</sup> Huerta fue miembro del partido comunista, militó en la célula “José Carlos Mariátegui” junto con otros escritores y periodistas, entre los que se encontraban Enrique Ramírez y Ramírez, José Alvarado, Rodolfo Dorante y José Revueltas. Huerta es expulsado por la dirección del partido encabezada por Dionisio Encina por hacer una crítica a los lineamientos del Partido. Aún expulsado continuó con su posición izquierdista; su poesía junto con su labor periodística hicieron las veces de una trinchera.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. XI.

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa,  
cada hora más blanda, cada línea más brusca.  
Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto,  
no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,  
sino por tu candor de virgen desvestida,  
por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,  
por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,  
¡por tus poetas grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría de descastados,  
por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,  
por sus lamentos al crepúsculo y a la soledad interminable,  
por sus retorcimientos histéricos de prometeos sin sexo  
o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta.

El poeta escribe su “Declaración de odio” desde un nosotros, una voz plural en la que nos reconocemos todos los seres humanos que habitamos este pequeño universo caótico, cada quien desde su más íntima individualidad se asume lleno de furia ante la cruel metrópoli, repleta de miasma y pobreza. En la última estrofa la certidumbre irrumpe, la ciudad que alberga cosas terribles espera un alba verdadera, un amanecer sin mentiras: “para amarte mañana cuando el alba sea alba / y no chorro de insultos, y no río de fatigas, y no una puerta falsa para huir de rodillas.” Después de todo, esa declaración de odio se ve matizada por la esperanza de transformar ese sentimiento tan demoledor por una declaración de amor.

Declaración de amor<sup>75</sup>  
Ciudad que llevas dentro  
mi corazón, mi pena,  
la desgracia verdosa  
de los hombres del alba,  
mil voces descompuestas  
por el frío y el hambre.  
Ciudad que lloras mía,  
maternal, dolorosa,  
bella como camelia  
y triste como lagrima,  
mírame con tus ojos  
de tezontle y granito,  
caminar por tus calles  
como sombra o neblina.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 105.

Ahora, en contraposición a la “Declaración de odio”, Huerta se inclina ante una ciudad que adquiere una luz distinta, reconoce en ella a la poseedora de su corazón. En “Declaración de amor” la urbe se humaniza, se torna en una mujer maternal capaz de amar a los pobres seres que la habitan. El poeta echa mano de metáforas y personificaciones para dotarla de vida, para entenderla y amarla: “mírame con tus ojos de tezontle y granito, / caminar por tus calles como sombra o neblina”. La ciudad se transforma en alguien, deja de ser algo y somos nosotros, sus habitantes, los que nos convertimos en sombras o neblina, ella nos contiene y nos vive, ella se transforma en algo latente. Ante su majestuosidad nos transfiguramos en seres grises, casi transparentes para que la ciudad se llene de vida y movilidad.

La última estrofa es una enumeración de algunos de los elementos que conforma a la ciudad. Si bien por un lado exalta lo que en ella hay, también señala la parte oscura y decadente: “tus chimeneas enormes / llorando niebla.” Engrandecer para después sopesar la magnificencia mediante metáforas que ponen al descubierto la miseria y el abandono; aunque sea una “Declaración de amor”, Huerta no deja de reconocer que esa ciudad maternal y hermosa es, a pesar de ello, un receptáculo de cosas terribles, producto de lo humano: “tus horas como gritos / de monstruos invisibles”. La imagen que este poeta nos ofrece de la ciudad es una imagen que reconocemos porque la vivimos y porque, según esta “Declaración de amor”, la ciudad nos vive.

Los versos con los que concluye el poema son definitorios: “¡tus rincones con llanto / son las marcas de odio y de saliva / carcomiendo tu pecho de dulzura!” Amar la ciudad no significa ignorar lo terrible de ella, en la ciudad también habita la tristeza y la alegría. Sin embargo, en esta declaración la tristeza es la constante, esa tristeza es producto del odio, este sentimiento abrasador consume la nobleza de la ciudad. Efraín Huerta ha declarado su amor, un amor que al final se llena de tristeza y melancolía.

Mi gran ciudad de México:  
el fondo de tu sexo es un criadero  
de claras fortalezas,  
tu invierno es un engaño  
de alfileres y leche,  
tus chimeneas enormes  
dedos llorando niebla,  
tus jardines axilas la única verdad,  
tus estaciones campos  
de toros acerados,  
tus calles cauces duros  
para pies varoniles,  
tus templos viejos frutos  
alimento de ancianas,  
tus horas como gritos  
de monstruos invisibles,  
¡tus rincones con llanto  
son las marcas de odio y de saliva  
carcomiendo tu pecho de dulzura!

Es relevante señalar el tono combativo en el cual se refleja la urbe: amor y espíritu revolucionario pueblan la “Declaración de odio”, con ecos en el tono y el lenguaje de la *Vrbe* de Máples Arce; en tanto que la “Declaración de amor” presenta una imagen más lírica de la ciudad, menos visceral y más “poética” en el sentido de la tradición pre-vanguardista.

La trascendencia que cobra la ciudad de Huerta alcanza a los poetas de la generación posterior, específicamente, los que componen nuestro corpus: Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Ramón Méndez y Mario Santiago Papasquiario. El retrato de una ciudad instalada en las mentiras de la modernidad será sin duda, la misma de los setenta; a esta urbe le cantarán los poetas, aunque como ya lo veremos en el capítulo III, el tono se verá más emparentado con “Declaración de odio”. Los poetas coloquiales son eminentemente urbanos y le hablarán a la ciudad desde su desprecio, así lo dice, por ejemplo, Ricardo Castillo en su libro doble *El pobrecito señor x. La oruga*: “En casa esquina los basureros se te ofrecerán como una provocación/ para el caos de tus socorridos callejones sin salida”. Efraín Huerta, se convierte entonces, en el antecedente obligado al que debemos remitirnos si queremos entender cómo conciben y viven la ciudad los poetas coloquiales.

## b) Jaime Sabines

Si no se escribe de la vida, de qué escribir entonces, dijo en una ocasión Jaime Sabines: “hablar de las cosas que tocamos y nos rodean, yo por eso hablo de mi parto, de mi cuarto, de mi cama, de mi zapatos, mi cigarro, de la mujer.” Sabines ha cumplido su promesa: su poesía es ejemplo de una concepción lírica, según la cual, la idea al reducirse a palabra, se convierte en representación de lo real, en algo que de veras es. En sus poemas la realidad resulta superior a los sueños y lo concreto, sobrepasa a la expresión.

La poesía de Jaime Sabines está llena de palabras cotidianas, no así comunes; transforma un discurso no poético en un poema, su lenguaje está inserto en lo habitual: “Sabines puede ser un poeta todo lo espontáneo y natural que se quiera, pero nunca será torpe ni descuidado”.<sup>76</sup> Su lenguaje *ni torpe ni descuidado* incorpora palabras procaces; al respecto Elias Nandino, al reseñar *Tarumba*, dijo: Su poesía es directa, limpia, agua fresca, íntegra, sencilla, honda. Si es así ¿para qué entonces recurrir a las palabras procaces? Existen, pero para otro uso, mas nunca para la poesía. Nos las use cuando se está gozando una catarsis con su poema, son como una pedrada en un espejo.<sup>77</sup>

Once años después en 1967, Nandino corrige:

¿Por qué la palabra gruesa toma jerarquía de señorita cuando el poeta la invita al poema? La contestación es simple y justa. Porque habla con fidelidad de sus vivencias, habla de lo que ha vivido o compartido o ha visto vivir a los demás. Sus palabras tienen un oficio auténtico y limpio. Si son sensuales, lo demuestran; si son amorosas, lo practican; si perversas lo comprueban y, si violentas, estallan.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Mónica Mansour, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, México, SEP, 1998, p.19.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 18.

El uso de este lenguaje no poético<sup>79</sup> será de uso común en la poesía de Sabines, estas palabras adquieren un sentido distinto cuando se insertan en el poema, entonces, están justificadas. La obra de este autor es eminentemente de protesta, no propiamente entendida desde el ámbito político, pero sí desde una posición contestataria; esto hace de su poesía una propuesta auténtica y asequible a todos: “de Sabines cada quien extrae lo que le es fundamental, los versos que ablandarán el corazón de piedra, el gusto por la soledad que se deja invadir por la palabras, el orgullo de la región, el túmulo verbal para los seres queridos.”<sup>80</sup> Sus poemas son el cantar de gesta de lo cotidiano, las batallas, la trinchera desde la cual se lucha con los días y con la vida; su poesía es la poesía de todos.

Ahora bien, ¿cómo es que su poesía es asequible a todos? El poeta chiapaneco planteó la existencia de dos tipos de poetas: “Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: ‘Lucero, Luz cero, Luz Eros, la garganta de la luz pare colores coleros’ y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen: ‘pinche piedra.’<sup>81</sup> Es justamente la *pinche piedra* la que nos interesa, ya que esta definición caracteriza a una vertiente de la poesía, es decir, la poesía coloquial. Sabines se asume heredero de una tradición que no busca hacer de la poesía lo intangible, lo exclusivo para unos cuantos elegidos; aspira a una escritura que se pueda asir. Para el poeta chiapaneco la poesía debe bajarse a la tierra, codearla con los comunes.

Acercar la poesía a las masas hizo que la fortuna crítica y pública de Sabines y el gran valor de su obra lo hicieran llenar auditorios y agotar ediciones; esto en un país donde la tradición lírica popular y la tradición literaria ilustrada no siempre convergen. Jaime Sabines representa

---

<sup>79</sup> El Estridentismo, igual que todos los demás ismos, echó mano de un léxico aparentemente no poético. Sabines se inserta en esta línea, (aunque no en el mismo nivel que el Estridentismo) una línea que tiende a lo irreverente; la primera cita de Elías Nandino ejemplifica esto.

<sup>80</sup> Jaime Sabines, *Recogiendo poemas*, México, TELMEX, 1999, p. 9.

<sup>81</sup> Jaime Sabines, *Recuento de Poemas 1950/1993*, México, Joaquín Motriz, p. 225.

una confluencia, y sus poemas no sólo se encuentran obligadamente presentes en las antologías, sino que además sobreviven en esa otra antología inmaterial que es la memoria colectiva; los suyos son poemas que se recitan espontáneamente, pero sobre todo fuera de la selecta comunidad literaria. Ya lo dice Octavio Paz: La poesía de Sabines es un canto, una canción, pero también una piedra labrada por el tiempo, un hecho de la tierra en el cual se funden la plegaria, el salmo, la blasfemia, la elegía, la letanía fúnebre, la canción de cuna, la meditación profana, y siempre y en todas sus formas, la música del sacrificio, la canción dolorosa pero feliz de la conciencia libremente inmolada, autoinmolada.”<sup>82</sup>

Esto hace de la poesía de Jaime Sabines un hecho insoslayable en la historia de la cultura mexicana, un espacio de contemplación y convivencia donde dialogan el infierno y el edén, el Dios adolorido y la pinche piedra. Su obra es a la vez un mito y un hecho cotidiano. El poeta chiapaneco escribió poesía en verso y prosa. Su prosa musical y asequible a todos va desde el tema amoroso hasta la soledad, la muerte y el desamparo; todos estos temas anclados a la realidad y a lo humano. En el poema “Si hubiera de morir”<sup>83</sup> encontramos una declaración de amor a la vida, una declaración de agradecimiento a lo aparentemente nimio de la existencia.

Si hubiera de morir dentro de unos instantes, escribiría estas sabias palabras: árbol del pan y de la miel, ruibarbo, cocacola, zonite, cruz gamada. Y me echaría a llorar.

Uno puede llorar hasta con la palabra “excusado” si tiene ganas de llorar.

Con un lenguaje sencillo y cotidiano, Sabines enumera una lista de palabras que oscilan entre lo poético y lo habitual, las pone en un mismo nivel; todas para el poeta son importantes porque todas forman parte de su vida: el árbol del pan y de la miel, la coca-cola y la cruz gamada lo hacen llorar

---

<sup>82</sup> Mónica Mansour, *op. cit.*, p. 119.

<sup>83</sup> Jaime Sabines, *Recuento de poemas, op. cit.*, p. 126.

por importantes y porque en su seno guardan sabiduría: “Si hubiera de morir dentro de unos instantes, escribiría estas sabias palabras: árbol del pan y de la miel, ruibarbo, coca-cola, zonite, cruz gamada. Y me echaría a llorar.”

Todos estos son objetos que nada tienen que ver con lo poético ni lo bello: “Uno puede llorar hasta con la palabra ‘excusado’ si tiene ganas de llorar.” El llanto en este verso hace las veces de elemento purificador, vuelve casi etéreo algo cuyo significado es desagradable. Para Sábines no hay nada en la realidad que no sea digno de tomarse en cuenta, todo nos afecta, todo incide en nuestro diario vivir. El “excusado” que para cualquier poeta sería algo invisible o antipoético, para el poeta de lo cotidiano se vuelve un motivo como cualquier otro, el excusado se transforma en la causa del llanto.

La muerte llega, previo a este momento el poeta agradece a la vida, pero lo hace de una manera original, encuentra que gracias a su hígado tan maravilloso pudo vivir situaciones estupendas como la entrada de manera clandestina a un lugar bello, a un jardín que le permitió ver cosas de la vida. Sábines se muestra en este párrafo ingenuo, libre de referencias sesudas que entorpecen la comprensión del poema, no encontramos alusiones o explicaciones que provengan de la filosofía o de la ciencia, no echa mano de grandes disquisiciones: no, Sábines encuentra que antes de que el corazón se desplome como una bolsa hay que agradecer a la vida, agradecerle desde ella misma, es decir, desde lo necesario como es el hígado. Después de todo sin hígado nadie vive:

Antes de que caiga sobre mi lengua el hielo del silencio, antes de que se raje mi garganta y mi corazón se desplome como una bolsa de cuero, quiero decirte, vida mía, lo agradecido que estoy, por este hígado estupendo que me dejó comer todas tus rosas, el día que entré a tu jardín oculto sin que nadie me viera.

El último párrafo, lleno de metáforas, es la despedida. El poeta se va como cualquier hombre, asume que tiene rencores, deseos de cosas que uno no hace y cuando llega el final ya no hay marcha atrás. Usa la memoria para recordar:

Lo recuerdo. Me llené el corazón de diamantes –que son estrellas caídas y envejecidas en el polvo de la tierra– y lo anduve sonando como una sonaja mientras reía. No tengo otro rencor que el que tengo, y eso porque pude nacer antes y no lo hiciste. No pongas el amor en mis manos como un pájaro muerto.

Otra obra que nos interesa resaltar es “Uno es el hombre”<sup>84</sup>, poema que evidencia la toma de partido del autor, confirma la trinchera desde la cual nombra al mundo, muestra su actitud sencilla y clara, ajena a los grandes discursos. Sabines se muestra escéptico ante los poetas, su discurso encuentra sus raíces en lo habitual; uno es hombre, antes que poeta, desde el ser hombre se alcanza a ver lo nimio, lo pequeño que más tarde será transfigurado por la poesía.

Uno es el hombre.  
Uno no sabe nada de esas cosas  
que los poetas, los ciegos, las rameras,  
llaman “misterio”, temen y lamentan.  
Uno nació desnudo, sucio,  
en la humedad directa,  
y no bebió metáforas de leche,  
y no vivió sino en la tierra  
(La tierra que es la tierra y es el cielo  
como la rosa pero piedra).

El empirismo y la inmediatez, anunciando al hombre común, le brinda al poeta la materia prima con la que construye su obra. El proyecto que planea Sabines se relaciona con el que en Chile se llevaba a cabo con Nicanor Parra. Igual que Parra, Sabines plantea un hombre ordinario, falto de atributos para penetrar el misterio de las cosas; sin embargo, intenta alcanzar un poco de luz y sentido. El hombre de Sabines, que de alguna manera es el mismo que el de Parra, busca entrar,

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 17.

penetrar en el mundo, conocer algo de su majestuosidad para después callar o decirlo todo con simples palabras, palabras venidas de la cotidianeidad:

Uno es el hombre que anda por la tierra  
y descubre la luz y dice: es buena,  
la realiza en los ojos y la entrega  
a la rama del árbol, al río, a la ciudad,  
al sueño, a la esperanza y a la espera.  
[...]  
Uno es el hombre –lo han llamado hombre–  
Que lo ve todo abierto, y calla, y entra.

Sabines representa el espíritu desenfadado y la tendencia a hacer de lo cotidiano un recurso habitual en la poesía. Abandera la vertiente mexicana que en el capítulo anterior se exploró, es decir, la línea de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y Mario Benedetti. Con Sabines podemos hablar de una mayor libertad en el lenguaje, donde *las pinche piedras*, entrañan toda una concepción de la poesía como toma de partido frente al decir poético.

### **2.3 La época del desencanto**

Si bien el poeta chiapaneco abrió el camino de la coloquialidad en México, también es cierto que esta veta poética encuentra su auge en la década de los setenta, momento fundamental para entender la poesía mexicana. La obra de los autores que nos ocuparán: Jaime Reyes, Ricardo Castillo y los poetas infrarrealistas, Ramón Méndez y Mario Santiago Papasquiaro está signada por el momento histórico que les tocó vivir, su lenguaje es una toma de partido frente a su realidad. Para explicar lo anterior, es preciso que revisemos someramente el contexto en el que estos poetas empiezan a publicar.

### a) La década frenética

La cuarta tesis de Hans Robert Jauss<sup>85</sup> señala que la reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta. Es decir, el texto literario es respuesta a una o varias preguntas que en determinado momento histórico se formulan. Dicha tesis nos ayuda a acercarnos desde el presente a cualquier momento artístico; reconstruir el horizonte de expectativas implica aclarar el conjunto de dudas, certezas y expectativas de la época.

La década de 1970 fue testigo de una eclosión poética cuya consecuencia directa fue la existencia de un vasto número de voces nuevas. Durante diez años, el número de poetas creció casi en proporción geométrica, hasta llegar a más de quinientos partícipes en la *Asamblea de poetas jóvenes de México* convocada por Gabriel Zaid. Acercarse a este momento de las letras mexicanas, además, exige de quien lo hace la conciencia plena de la importancia del contexto histórico de aquellos años, condición *sine qua non* para la aparición de tan diversos autores. Los nombres de Max Rojas (1940), Orlando Guillén (1945), Jaime Reyes (1947), José Vicente Anaya (1947), Ricardo Yáñez (1948), José de Jesús Sampedro (1950), Efraín Bartolomé (1950), Edgar Altamirano (1953), Ramón Méndez (1954), Rubén Medina (1954), Silvia Tomasa Rivera (1955), Verónica Volkow (1955), Kyra Galván (1957) entre otros, que comienzan a publicar en los 70, sensibles a fuerza del desencanto y la represión, escriben animados por la certeza de que en política y en la cultura, la revolución se ha institucionalizado y es momento de construir nuevas realidades, más utópicas o más críticas.

---

<sup>85</sup> Jauss, Hans Robert, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, p. 55.

Pero, ¿cuál es la realidad social primero, y cultural después frente a la que reaccionan los poetas de nuestra nómina? El sistema político mexicano posrevolucionario, sin ser unipartidista, funcionó como tal, al contar con un partido favorecido por el Estado que lo colocó como “partido oficial” en detrimento de los partidos opositores y de la democracia misma. Se puede afirmar que el monopolio político ejercido por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante 70 años se debió en primer lugar a la estructura corporativa integrada por sectores que representaron la pluralidad de intereses de la sociedad mexicana, conformados por distintas organizaciones obreras, campesinas y diversas asociaciones que iban desde colonos y comerciantes ambulantes hasta organismos empresariales diseminados por todo el país. En segundo lugar, la indefinición entre partido y gobierno trajo para el primero saldos favorables, a guisa de ejemplo: la reforma agraria al igual que programas como CONASUPO y COPLAMAR terminaron por convertirse en mecanismos de control y captación de votos en las áreas rurales. Otra forma utilizada por el PRI para mantener y acrecentar su fuerza política fue colocarse como gestor de las demandas populares, dejando claro que el camino para la solución de los problemas comunitarios era vía el partido y sus representantes. En tercer lugar está un factor de origen ideológico: el PRI históricamente se identificó como un partido de centro, sin los excesos de la izquierda comunista y lejos, por supuesto, de las proclamas con olor y color confesional y desinterés por las clases populares característicos de los partidos de derecha.

Todo lo anterior produjo una relativa calma social en la que transcurrió el México posrevolucionario, la cual se vio fracturada por una crisis doble: la política, cuyo inicio se da en 1968 con el movimiento estudiantil, y la económica, surgida en 1974. Así, para 1975, encontramos que la sociedad mexicana va de la “conciencia de la crisis” a la “crisis de la conciencia” señalada por los estudiosos del periodo. Esto redundó en movimientos sociales que, al ver canceladas las opciones de cambio político luego de los fallidos intentos del 68 y el 71, se lanzan a la radicalidad

de las guerrillas urbanas y rurales, al tiempo que el “estado benefactor” deja de proporcionar las condiciones mínimas de bienestar social a la población en general, además de una creciente depauperación de las clases medias.

El sistema priísta, con todo y su crisis de legitimidad, poseía su versión cultural: la figura omnipotente de Octavio Paz se encuentra en el cenit de su hegemonía, y todos coinciden en que una de las consignas principales de los poetas aquí tratados era ir a contracorriente del poeta más influyente (para bien y para mal) del sistema literario mexicano. A semejanza del conflicto social, entienden que sólo hay dos caminos para acceder a la “República de las letras”: la alineación (que suponen alienación) a los grupos de poder cultural, o la irrupción subversiva en el panorama, emulando la función social de la guerrilla. Como señala Oscar Wong: “la poesía de la transgresión irrumpe en la capital mexicana. Convulsivamente marcha rumbo a los cafés, inmiscuyéndose en la Casa del Lago; comprime a los miembros de los talleres literarios de la UNAM; gesticula, discrepa en las lecturas o “veladas literarias” del Palacio de Bellas Artes; vocifera en las calles, en las sesiones privadas de lectura, matizadas por el alcohol y las drogas. [...] Todo esto en un México en el que proliferan los talleres, premios y concursos literarios, cabe destacar el caso de *Excelsior* y las consecuentes apariciones de las revistas *Proceso* y *Vuelta*, así como del cotidiano *Uno más Uno*, con su *Sábado* en calidad de suplemento cultural; así como las repetidas devaluaciones del dólar, sin soslayar la creación de la revista *Nexos*, elementos que sirven de marco para el terrorismo cultural que nos ocupa.”<sup>86</sup>

Lo anterior arroja luz sobre el contexto tan rico y complejo que sirve de escenario a esta época. Los autores de esta década encuentran en la poesía el camino para dialogar críticamente con los discursos hegemónicos de la primera mitad del siglo XX:

---

<sup>86</sup> Wong, Oscar, *La salvación y la ira: nueva poesía mexicana*, México, Claves latinoamericanas, 1986, pp. 75-76.

Principalmente de cara al descontento que se refleja en la poesía hacia todos aquellos discursos emanados de la Revolución mexicana y para entonces institucionalizados en los terrenos estéticos (sea a través de símbolos como los emblemas nacionales, el tópico del progreso, la idea de triunfo de un estado moderno capaz de resolver las problemáticas sociales que motivaron la lucha, el presidencialismo sólido y respetable, la economía boyante y tantos otros que habrán de describir con ira o parodiar con sagacidad).<sup>87</sup>

Otro aspecto que resulta insoslayable para la época que nos ocupa es el nacimiento de editoriales y revistas especializadas en poesía. A partir del año 1975, la apertura democrática y una buena situación económica originaron el nacimiento de editoriales y revistas especializadas en poesía, al tiempo que facilitaron la creación de premios y becas que ayudaron a la promoción de poetas de la ciudad de México y también de las provincias. Ana Chouciño apunta al respecto:

Las distintas revistas, que mantuvieron disputas entre sí durante algún tiempo, fueron marcando las pautas de las tendencias. Así, mientras unos predicaban una posición política de izquierdista desde la que autores se oponían al intelectualismo burgués, otras defendían la poesía como una manifestación de la cultura y la tradición.<sup>88</sup>

La lista de publicaciones es vasta, podemos mencionar *Nexos*, *Sábado*, *Vuelta*, *La Cultura en México*, *Plural*, entre los más importantes. Aunque también es necesario mencionar las publicaciones con menor infraestructura, ya que fueron el caldo de cultivo de voces importantes. Entre ellas destacan: *El Ciervo Herido*, *Cuadernos de Literatura*, *Dédalos*, *El Zaguán* y *Latitudes* por mencionar algunas.

Ubicamos como parte de los episodios centrales, la publicación de *Poesía en Movimiento* (1966), cuyo fin principal fue dar cuenta de la evolución de la poesía mexicana a través de los textos de los poetas que en ese momento resultaban significativos para los autores del libro en

---

<sup>87</sup> Ramírez, Israel, "1970: contexto y revolución en la poesía mexicana", ponencia presentada en el XV Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, The University of Texas at El Paso, 6 de marzo del 2010.

<sup>88</sup> Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997, p. 20.

cuestión. La importancia de esta antología es capital en las letras mexicanas. Así lo señala Jorge Aguilera en su ensayo “La poesía mexicana actual a través de sus antologías.”

La repercusión que alcanzó esta publicación persiste hasta nuestros días, tanto que, salvo dos o tres nombres, la mayoría de los considerados siguen siendo sinónimo de calidad poética. El peso de *Poesía...* permitió fijar más o menos la historia literaria, al menos en el apartado de los *infaltables*. Antologías posteriores, que pretenden ser panorámicas, como *Vuelo de palabras*, de Juan Coronado, o *Dos siglos de poesía mexicana*, de Juan Domingo Argüelles, no pueden obviar la existencia de *Poesía en movimiento*.<sup>89</sup>

Así entonces, la poesía posterior al canon establecido por esta antología, inevitablemente, se verá reflejada en dicho espejo, sea para afirmar su identidad, sea para buscar reconfigurar, ampliar, subvertir o negar tal imagen.

Otro hecho que consideremos destacable en este bosquejo es la muerte de José Carlos Becerra (1971), ya que simbólicamente la década de 1970 inicia con su muerte. Aunque el poeta tabasqueño no vive la eclosión de los poetas en este período, sin duda es un parteaguas para la poesía posterior, específicamente aquella que se inscribe en lo coloquial. Su obra presta especial atención a los elementos propios de la cultura moderna: desde la cotidianeidad de los tópicos por él utilizados –el cine norteamericano y nacional, letras célebres de bolero, campañas de publicidad, el cómic y otras tantas emisiones de la cultura moderna de masas– hasta la reflexión sobre la crisis y el desencanto existencial. Becerra enhebra un discurso poético donde la riqueza de imágenes establece asociaciones inmediatas en su entorno vital: “representando el esfuerzo por integrar en el poema lírico el nuevo tiempo cultural de los años setenta (que afectará visiblemente el tono de las siguientes dos décadas): aquella turbulencia expresiva que involucró todo el espectro de las manifestaciones [políticas y sociales de los setenta].”<sup>90</sup> En suma, este autor

---

<sup>89</sup> Aguilera López, Jorge, “La poesía mexicana actual a través de sus antologías”, Artículo inédito.

<sup>90</sup> Paredes Alberto, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, CONACULTA, 2004, p. 24.

será una influencia determinante y reconocida para otros poetas que desarrollaran de manera sistemática el recurso del coloquialismo, en la forma y en el léxico como forma permanente.

Así como las revistas nacientes en esta década son indicio del cambio, tal indicio se ve plasmado también en las discusiones y polémicas que signaron estos años. Muchas de estas discusiones se centraron en las oposiciones que se planteaban de una manera simplificadora y que, si carecían de precisión, eran efectivas para suscitar polémicas. Rodolfo Mata señala que la discusión se centraba en las disputas que provocaban las dicotomías poéticas: “Poesía culta, elitista, de “iniciados” vs. poesía popular, accesible al “hombre de la calle”; poesía enajenada vs. poesía comprometida; poesía del “decir difícil” de la palabra como signo kaleidoscópico vs. poesía de la llaneza coloquial, transmisora de emoción y sentimiento.”<sup>91</sup>

#### **b) El Infrarrealismo: la guerrilla urbana**

Producto de las circunstancias arriba enunciadas, el Infrarrealismo irrumpe como un movimiento literario que se opone a la estética hegemónica liderada por Octavio Paz, son los infrarrealistas el resultado de una época en la que imperaba el desencanto; en aras de abrir caminos alternativos para la poesía manifestaron su desacuerdo e hicieron una crítica al sistema literario mexicano a través de una actitud que bien podemos llamar contestataria. Su obra es el resultado de la época tan compleja que les tocó vivir. Aquí un breve esbozo sobre la génesis del movimiento.

Hablar del Infrarrealismo exige, de quien lo hace, asomarse a un momento de la historia literaria que se torna casi inasible, la información que existe sobre el movimiento es exigua y por momentos se torna volátil. Si bien contamos con testimonios de algunos de los miembros

---

<sup>91</sup> Mata, Rodolfo, “Renovación de la poesía mexicana actual”, en *Fractal* núm. 42, 1999, <http://www.roglioguedea.com/criticas/renovacion-de-la-poesia-mexicana-actual-por-rodolfo-mata/>

fundadores, también es cierto que en la mayoría de los casos esta información resulta poco homogénea y hasta inverosímil. El hecho mismo de que *Los detectives salvajes* sea referencia obligada para acercarnos a la historia del movimiento, es en sí mismo problemático, pues no debemos perder de vista que es una novela, es decir, memoria pasada por la imaginación; a lo que hay que agregar, la imaginación de Bolaño.

A pesar de las dificultades ya señaladas, es preciso intentar un esbozo sobre los inicios del movimiento. Fue hacia 1974 en el taller de poesía que Juan Bañuelos impartía en la UNAM donde entraron en contacto la mayoría de los futuros miembros del Infrarrealismo. Este grupo, encabezado por Mario Santiago, redactó la renuncia de Bañuelos donde éste se autoacusaba de “menopausia galopante”. El motivo del desaguisado fue la negativa (o incapacidad) del maestro por atender las sugerencias de los integrantes que querían estudiar a los autores y las formas clásicas. El episodio, aunque con poca resonancia, sirvió para consolidar los lazos de empatía entre los futuros “infras”.

Meses después, Mario Santiago conoció a Roberto Bolaño en el café la Habana; que más tarde se convertiría en el centro de reunión del grupo. Al respecto Cobas Corral señala que “unos meses después de ese encuentro –entre fines del 75 y principios del 76- surge, una noche, en casa del poeta chileno Bruno Montané un nuevo modo de pensar y hacer poesía: irrumpe en el panorama cultural mexicano el movimiento infrarrealista, cuya principal intención es, en palabras de sus creadores, “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial.” La nómina principal estaba conformada por: Roberto Bolaño, Mario Santiago, José Vicente Anaya, Ramón Méndez, Cuauhtémoc Méndez, Bruno Montané, José Peguero, Rubén Medina, Jorge Hernández (conocido como “Piel Divina”), Juan Esteban Harrington, Mara Larrosa, Guadalupe Ochoa y Geles Lebrija. Se dice que en el momento de la fundación la nómina alcanzó los cincuenta miembros, aunque los más importantes son los ya señalados.

El nombre del movimiento fue propuesto por Roberto Bolaño. El origen del término “Infra” proviene del cuento “La Infra del Dragón” del escritor ruso Georgij Gurevich, que hace referencia a soles negros o infrasoles, cuerpos oscuros que en su interior generan luz propia aunque ésta no pueda o no quiera ser vista por el exterior. Acaso la imagen de un sol negro habría inspirado al artista plástico chileno Roberto Matta para acuñar el prefijo “infra”, luego de que Breton lo expulsara del movimiento surrealista. Según Bolaño, a fines de los años 40 el Infrarrealismo fue un “movimientito” de un solo miembro, el propio Matta, hasta la recuperación del término en los años 70 en México.

El propósito de este capítulo ha sido el de señalar el contexto y por tanto, algunas de las características del momento histórico en que nuestros autores empiezan a publicar. Esto nos ayuda a entender bajo qué circunstancias fueron forjando su voz lírica, además nos permite entender el estado de cosas imperante en la década de los 70, período determinante para entender la poesía mexicana. La nómina de poetas que aquí trabajamos, manifestaron en su poesía un rechazo a la retórica política, pues, la entendieron como un discurso pomposo y carente de sentido, para contrarrestar o subvertir este discurso optan por lo coloquial y asumen esta veta poética como una toma de partido frente a su realidad.

En el siguiente capítulo analizaremos las características formales de la poesía coloquial, no sin antes subrayar que éstas son producto de un momento y un contexto determinado, mismo que ya quedó enunciado.

### **Capítulo III. Las “pinches piedras” rompen las ventanas de la tradición**

Los capítulos anteriores han servido para caracterizar el recorrido histórico por el que la poesía coloquial ha transitado, dicho periplo ha dotado a esta veta de una identidad propia que se explica a partir de las condiciones sociales. En este sentido, es necesario apuntar que el lenguaje, así como toda manifestación artística, obedece a un complejo entramado de relaciones sociohistóricas; pretender separarlo del momento en el que es enunciado sería un despropósito: la poesía coloquial es un ejemplo evidente de lo antes apuntado, pues responde y da cuenta de su momento. En el primer capítulo de nuestra tesis esbozamos el escenario de esta poesía: la necesidad por parte de un nutrido número de escritores de nombrar el mundo de un modo más cercano al lector y más alejado del discurso grandilocuente que signó a una buena parte de poetas de toda Latinoamérica. En el segundo capítulo revisamos el caso específico de México, la década de 1970 fue el caldo de cultivo de esta dicción poética, ya que un número importante de poetas pugnaron por expulsar a la retórica de la poesía, la consecuencia directa fue el uso del coloquialismo como un camino viable para nombrar el mundo que les rodeaba. Esto representó una clara toma de partido frente a lo social, pero sobre todo frente al ejercicio poético: dicho en otras palabras, representó una postura estética, una elección. Es de esta elección de la que queremos hablar, pues entendemos que de ella depende la trayectoria que esta veta poética seguirá. En el presente capítulo, hemos elegido acercarnos al tema de la poesía coloquial partiendo de un aspecto que consideramos fundamental en la poesía: *la forma*.

Arriesgamos una aproximación de lo que es forma en poesía: la forma es todo lo que sucede en el poema o, dicho en otras palabras, la forma es el resultado de la elección de un sistema que el autor elige, consciente y voluntariamente para comunicar un mensaje, pero donde éste, al contenerse en ese sistema, provoca la aparición de nuevas formas dentro del mismo, que

puede llegar, en un caso extremo, a distorsionar el sistema preestablecido. Tal es el caso de la evolución o progreso de la coloquialidad en poesía, pues en un principio con Darío o Lugones esta dicción representó un respiro frente al discurso engolado, de tal manera que llegada la década de 1960 la coloquialidad se utilizó no sólo como un recurso sino como una forma más de escribir poesía.

Un factor a considerar -creemos el más importante- es la inasibilidad de la poesía, ya que apropiarnos del poema es una empresa hartamente complicada. En este sentido, llegar a la forma tiene como pretensión abrir una puerta para acercarnos al poema; sobra decir que de manera no acabada, pues el poema nunca se agota. Otro aspecto que se suma a lo anterior es la imposibilidad de medir, en este caso, analizar a todos los poemas bajo el mismo rasero, pues cada poema responde a su propia lógica, es decir, cada poema es su propia forma. Al respecto Alberto Paredes señala:

Por ello debemos acordar de antemano cuando queremos leer poesía desde códigos intelectuales establecidos, que esa operación es limitada; que es un recurso para acercarnos al poema, para propiciar su comprensión; no un sistema interpretativo absoluto. Analizar la poesía es una operación tantálica: como en el mito griego nos acercamos al festín, echamos mano de todos nuestros recursos; terminada la operación analítica recordamos lo que siempre hemos sabido: que la posesión del poema es imposible; que sólo se descifran hasta la pulverización los poemas fallidos. Es un festín de símbolos.<sup>92</sup>

Así entonces, la elección del poeta no sólo se relaciona con el léxico, signos de puntuación, título del poema o si elige escribir en verso o en prosa, por señalar algunos recursos. Esta elección está también permeada por las vivencias personales del autor y por sus influencias que sin duda poseen un peso mayúsculo en sus creaciones. Como apunta Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias*, “un poeta no se explica sin la existencia de la tradición, ésta le otorga

---

<sup>92</sup>Paredes, Alberto, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, CONACULTA, 2004, p. 35.

un peso avasallador”.<sup>93</sup> El crítico estadounidense explica que las influencias constituyen gran parte del ciclo del poeta como poeta. Para Bloom, la tradición, cuando es bien entendida y no existe una mala interpretación de ella, forma y ayuda a crear una personalidad sólida que más tarde desemboca en una identidad propia.

Por su parte, Eliot expresaba que “hay que insistir, por tanto en que el poeta desarrolle o procure la conciencia del pasado, y luego continúe desarrollándola a lo largo de su carrera.”<sup>94</sup> Para Eliot la emoción en el arte es impersonal, pues la poesía no es una expresión de la personalidad del poeta, sino un escape de esa personalidad. Así, la impersonalidad reside en el hecho de que un poema habite toda la poesía que se ha escrito en la historia.

Más allá de los puntos de encuentro o desencuentro entre Bloom y Eliot, ambos coinciden en la importancia del pasado y de la tradición en la poesía. Al respecto, es importante destacar que la forma no es la tradición; la forma recorre la tradición para volverla a situar. La forma reconforma y dialoga con el pasado para establecer una dinámica constante; el poema se renueva a partir del dialogo que establece con sus antecesores. En este sentido, el poema se recrea, es decir, se actualiza. Pedro Serrano habla de la contemporaneidad del poema:

La contemporaneidad de un poema radica en su capacidad de actualizarse en el momento en que se lee, de afectar al lector y desviarlo del sentido en el que se dirigía o creía que se dirigía. Y esto, independientemente del momento de su escritura y del modo de su aparición. Pero esa actualización del poema es todo lo contrario del asentimiento pactado y compactado que puede darse entre lo que un poema dice y lo que un lector conoce.<sup>95</sup>

El aspecto que se establece entre el poema y el lector no tiene que ver con acuerdos, por el contrario, éstos siempre serán entidades extrañas porque nos afectan, es justo en esta afectación

---

<sup>93</sup> Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Tr. Francisco Rivera, Venezuela, Monte Ávila, 1991, p.37.

<sup>94</sup> Eliot, T.S, “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000, p. 22, Traducción de Pura López Colomé.

<sup>95</sup> Serrano, Pedro, “Marsupias y Marsupiales”, en *Fractal*, N° 50, julio-septiembre, 2008; consultado en su versión electrónica: <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal50PedroSerrano.html>

que reside su carácter de contemporáneos, pues al generar en nosotros una experiencia estética, nos apropiamos de ellos y los resignificamos. “En este sentido, un poema es contemporáneo si en el momento de su lectura activa en el lector una serie de reacciones inusitadas y también inesperadas que desarticulan y reacomodan su propio lenguaje y experiencia.”<sup>96</sup> La contemporaneidad no está relacionada con la información que del poema tenemos, la contemporaneidad del poema estriba en que afecta al lector y éste acepta la lógica del poema.

Hemos hecho un brevísimo recorrido por algunas de las aristas desde las cuales puede ser mirado un poema: su inasibilidad que supone un débil acercamiento, la importancia y peso de la tradición y, por último, la contemporaneidad. Si sumamos estos elementos nos acercamos de manera más cabal a aquella puerta que líneas arriba señalamos; la puerta que si bien no nos proporciona la entrada al agotamiento del poema (pues esto es imposible), sí nos permite tener una mejor visión de él. Ezra Pound apunta sobre la complicada naturaleza de la poesía y arguye a esta dificultad el que sean tan pocos los buenos poetas:

La poesía es un centauro. La facultad pensante, estructuradora y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energetizantes, sensitivas y musicales. Es precisamente la dificultad de esta existencia anfibia lo que mantiene bajo el número de buenos poetas de quienes se tiene noticia.<sup>97</sup>

Ahora bien, para analizar algunas de las características que conforman la poética coloquial, hemos establecido tres apartados: “el lenguaje de la calle”, “la difícil sencillez” y “la resignificación literaria”; cada uno de ellos será revisado mediante el análisis de un poema de los autores que conforman el corpus. Creemos que en la obra de estos autores es posible distinguir cada una de las características aquí propuestas.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Pound, Ezra, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1978, p. 89.

Los poetas aquí revisados se insertan en una de las décadas más importantes de la poesía mexicana del siglo XX, la década de los setenta. El crítico mexicano Evodio Escalante apunta al respecto: “Estos jóvenes de los tiempos postcontestatarios han movilizado una masa lingüística realmente impresionante.”<sup>98</sup> La mayor parte de los autores noveles se circunscribieron a un trabajo lingüístico que puso mayor atención a la forma, bien tendiendo a una poesía más culta, bien a una vertiente coloquial. Por supuesto, es esta última la que nos interesa. Revisemos el comentario que Samuel Gordón hace sobre los poetas coloquiales:

Estos poetas evitaban todo discurso grandilocuente, toda solemnidad, toda importancia. En un tono distinto que rozaba a veces el susurro, incorporaban una poesía narrativa que comentaba historias fútiles, detalles banales; que prefería el tono coloquial de lo cotidiano. Léase tono, no lenguaje. Aquí cabía la desesperanza y el descreimiento, el fin de siglo y el del milenio. El final de la modernidad. Todo junto.<sup>99</sup>

### 3.1 El lenguaje de la calle

La de Jaime Reyes es una de las poesías que marcan el inicio de una nueva temporada. Publica en 1976 *Isla de raíz amarga, insomne raíz* y obtiene el Premio Xavier Villaurrutia el siguiente año. Todos sus libros emanan un aura de vehemencia, ira y rabia, es la poesía de la generación de los setenta en el desierto, en la orfandad social, negándose a claudicar. Irrumpe Reyes en el mundo público que es augurio de fracaso y no hay más forma de vivir que como decisión de resistencia. Su trinchera estaba escogida, desde la poesía coloquial buscó comunicar una emoción cuyas raíces se encontraban en lo cotidiano.

El poema que aquí nos ocupa está inserto en el libro *Isla de Raíz amarga, insomne raíz*<sup>100</sup>.

Trascribimos un fragmento.

---

<sup>98</sup> Escalante, Evodio, *Poetas de una generación 1950-1959*, México, UNAM/Premia, 1988, p. 7.

<sup>99</sup> Gordón, Samuel, *De calli y tlan*, México, UNAM, 1995, p. 85.

<sup>100</sup> Reyes, Jaime, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, México, Era, 1976.

## Desde la rama más alta de esta gloria

¿Quién quiere atenderme fraternal y amorosamente?  
Destáparme el culo, barrerme la espalda,  
meterme un cerillo por la boca. ¿Quién, digo?  
¿Quién quiere venir a abrir y abrir  
esta rota puerta de silencio en que a cada momento me hundo?  
[...]  
Pues quiero decir que estoy loco, es verdad,  
y que mi silencio es un silencio pagado con vergüenza,  
un cotidiano castramiento de amor y orgullo en el que esto,  
el amor, no es sino la sucia parte de un árbol derribado.  
Pues quiero que vengan los amigos, nacho y marizza,  
sonia y pepe, y todos los hijos y los gusanos que me rodean  
para que vean, sí, para que puedan ver  
cómo de esta columna de fuego ensimismado  
brota solo y único el alarido de un corcel destrozado por el humo.  
Quiero decir, digo, quiero decir que esta casa y estos libros  
valen madres, quiero decir cómo lo que tengo nada sirve.  
[...]  
Cumpló con todos, véanme, soy feliz, salto de alegría,  
estoy cantando...E insisto en colgarme  
Desde la rama más alta de esta gloria.

El título es una lograda frase, fuerte e imaginativa, aparece en el interior de los versos: “Estoy cantando...E insisto en colgarme / desde la rama más alta de esta gloria.” En este sentido, el título no funciona sólo como un guiño al lector, sino que éste es parte de lo que la voz lírica expresa. Las interrogantes con las que inicia el texto plantean la necesidad de que el sujeto poético sea asistido, primero la súplica: “¿Quién quiere atenderme fraternal y amorosamente?”, contrasta con los versos siguientes: “Destáparme el culo, barrerme la espalda, /meterme un cerillo por la boca. ¿Quién, digo?” El lector se desestabiliza ante el choque abrupto entre versos que cambian su intensidad de manera violenta.

La construcción lingüística se da a partir del sentimiento de molestia e insatisfacción, encontramos expresiones de uso popular, por ejemplo: “destáparme el *culo*, barrerme la espalda”

hace referencia a la casi anulación del sujeto lírico, la palabra *culo*<sup>101</sup> reafirma la transgresión de la intimidad. El verso siguiente refuerza esta idea con otra construcción coloquial: “meterme un cerillo por la boca” frase definitoria, en tanto, deja en clara la necesidad de poner fin a su existencia. La voz lírica no necesita metáforas para referir su locura: “Pues quiero decir que estoy loco”, en principio, el verso inicia con una conjunción causal “Pues”, que representa marca de oralidad, además de que el enunciado es uno de los más utilizados en la cotidianidad.

La violencia es llevada al amor, un amor que para el sujeto poético carece de valor, ya que es un amor degradado, envilecido: “el amor, no es sino la sucia parte de un árbol derribado.” Esa súplica que se plantea en un primer momento, más tarde se transforma en una denuncia colmada de ira. Por otra parte, la alternancia (y combinación) de frases parcas y directas son instancias metafóricas, las cuales en muchos casos concluyen el enunciado denotativo: “para que vean, sí, para que puedan ver / cómo de esta columna de fuego ensimismado / brota solo y único el alarido de un corcel destrozado por el humo.”

La ciudad es el eje central en la poesía de este autor; es tan vívida y real que no necesariamente aparece explícita en la superficie temática de los poemas. Decir lo urbano en Reyes es constatar que recibe un tratamiento no descriptivo-paisajístico ni de crónica puntual, la intemperie citadina es apenas sugerida: no se le describe, se le experimenta. En el poema se configura un espacio lírico inserto en la calle, en el grupo social que padece las injusticias y la pobreza: “La poesía es la plaza pública donde poder vivir inconforme y no callar.”<sup>102</sup> La individualidad se rige por la colectividad. Entonces, a partir del espacio citadino es que se configura el lenguaje: “La lectura de un espacio urbano comienza desde su unidad mínima de

---

<sup>101</sup> La comunidad se apropia ciertas expresiones y las resignifica, dándoles una nueva vida dentro del sistema lingüístico. Jakobson señala en su ensayo, “El folklore como forma específica de creación” que la existencia de una obra folklórica (entendida como una expresión determinada) sólo empieza cuando ha sido aceptada por alguna comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado.

<sup>102</sup> Paredes, Alberto, *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, UNAM, 1999, p. 13.

resignificación. La Ciudad de México es al mismo tiempo centro geográfico y simbólico del país y en su carga semántica soporta el prestigio y desprestigio de ese nombre.”<sup>103</sup> La ciudad actúa como un elemento generador de lenguaje y en consecuencia de identidad; recordemos que los poetas a los que aquí se hace alusión, viven en la ciudad y pertenecen a la clase media. En este sentido, la problemática social es común a todos: pobreza, desigualdad, opresión, etcétera. Kevin Lynch plantea la existencia de hitos urbanos en su libro *Imagen de la ciudad*, entendiendo a éstos como objetos y acontecimientos representativos para la vida en la ciudad. Lynch también identifica como hitos “aquellos momentos en que la ciudad ha sufrido transformaciones radicales y que, por lo tanto, modifican la manera en que los escritores la contemplan.”<sup>104</sup> Los espacios cambian constantemente, los movimientos sociales, políticos y culturales generan de manera poco gradual el advenimiento de nuevas formas de incorporarse al entramado social, esos cambios también obligan a modificar el modo de estar en el mundo y en consecuencia el lenguaje: “Pero lo que se logra luego, contra esa experiencia [...] es un modo de sentir que es un modo de escribir.”<sup>105</sup> El lenguaje de la poesía coloquial es una manifestación del lenguaje y de la idea de literatura que se explica a partir de los cambios sociales, sin embargo hay que subrayar que estas transformaciones no operan sólo a nivel exterior, es decir, del paisaje. Las reformas más importantes son las que suceden al interior de los hombres y que modifican su forma de estar en el mundo, entonces recurren a “otro” lenguaje para expresarse. A medida que México crecía de manera dramática, era intensamente observada como un nuevo tipo de paisaje, como un nuevo tipo de sociedad. “Así como no hay una sola Ciudad de México, no existe una escritura de la

---

<sup>103</sup> Citado en Quirarte, Vicente, *El poeta en la calle*, México, Ediciones sin Nombre / CONACULTA, 2005, p. 10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>105</sup> Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Argentina. Paidós, 2001, p. 186.

Ciudad de México sino una pluralidad de maneras de aproximarse para explicar sus símbolos y preservarlos de la destrucción.”<sup>106</sup>

Existe un movimiento y un ritmo dentro de cada segmento que se rige por la ordenación y la longitud de los versos, su sintaxis, la suma o yuxtaposición de las palabras. Cabe destacar la reproducción de ciertas estructuras del habla cotidiana que dan la impresión de una escritura poco revisada, lo cierto es que ese es un recurso de la poesía coloquial: el uso deliberado de ciertos giros lingüísticos. El poeta sabe y es consciente del efecto que busca conseguir, *verbigracia*: “Quiero decir, digo, quiero decir que esta casa y estos libros valen madres, quiero decir cómo lo que tengo nada sirve.” Desde su enfoque establece que la realidad se ubica en el error y en el caos provocado por la rigidez y estrechez de las estructuras de una sociedad indiferente, casi muda. Ante ello, se revela construyendo un discurso que denuncia esta situación injusta, evidencia a través de múltiples ejemplos la confusión, la nostalgia y el deseo de liberación de los que padecen esa circunstancia. Lo hace asumiéndose como parte funcional de un conjunto, como ser que se autonombra portador de un mensaje, lo logra con estrategia de guerrilla literaria, asaltando sorpresivamente la sintaxis, cuestionando el orden de las palabras, llevando el verso por caminos poco frecuentados.

A lo largo de todo el libro *Isla de Raíz amarga, insomne raíz*, Reyes utiliza este lenguaje callejero y ciudadano del que hemos hablado. En el poema “Sin memoria ni olvido”, por ejemplo, podemos leer cómo, a partir de la presencia de Rubén Salazar Mallén en la dedicatoria, el poeta recorre la tradición literaria mexicana asociada con el lenguaje de la calle. Revisemos el primer fragmento.

### **Sin memoria ni olvido**

---

<sup>106</sup> Quirarte, Vicente, *El poeta en la calle, op. cit.*, p. 21.

A Rubén Salazar Mallén

Cuartos arriba y cuartos abajo,  
viejo carajo, viejo del demonio, hay uno que te niega,  
hay uno gritando que eso no es verdad, pedazo de tullido,  
alcornoque de cemento.

Cuartos arriba, cuartos abajo viejo carajo me acuso de tu muerte,  
pues después, sólo después de mí ya no eres posible,  
ya no tienes a que desvelarte.

Es lunes. Es lunes y es humo y es la tierra podrida, veracruzana mamada,  
pisoteada, escarnecida. Ahora es lunes y es el infierno.

Punta de lanza, viejo soldado en desgracia,  
diablo cornudo, viejo panzón,

¿qué putas vas a instruir en el infierno?,

¿quién va a limpiar tus ojos babeando

y tu boca escupiendo sarneces?

A que no sabes –tú, tan sereno, tan objetivo, inflexible,  
vara de gases asesinos que tú no sabes cómo es la muerte.

[...]

Me estás doliendo duro, durito,  
bien durito que me estás doliendo, remedo de dios, gargajo de humano.

Y hay noches en que quiero buscarte,  
santo burdelero, peleador abofeteado.

Y hay noches y días en que quiero buscarte y nada me dejas,  
calor avorazado, gusano de libros hasta mis manos te llevaste.

Y hay noches y hay días,  
días tan terribles en que ni siquiera quiero levantarme  
porque te me estás muriendo entre las manos,  
porque me estás calentando al rojo vivo con tu cuerpo que se pudre,  
dulce muerte, dulce muerte tibia y gangrenada.

[...]

Me estás doliendo, maestro, me estás doliendo demasiado, viejo cabrón.  
Ahora me llaman. A nadie hay que hacer esperar.

“Sin memoria ni olvido” tiene una dedicatoria a Rubén Salazar Mallén<sup>107</sup> que resulta emblemática y determinante para analizar el poema; la simpatía y admiración que Jaime Reyes profesó al escritor veracruzano se explica, entre otras cosas, por la actitud crítica que este último mantuvo siempre frente a la política y la cultura, lo que le valió la marginación literaria. “Sin

---

<sup>107</sup> Rubén Salazar Mallén (1905-1986) se le considera parte del grupo de contemporáneos. Novelista, ensayista y periodista, se caracterizó por sus críticas severas al sistema político y cultural. Entre sus obras más reconocidas están: *Cariátide* (1932), *Páramo* (1944), *Soledad* (1944) y *¡Viva México!* (1968). Su novela *Cariátide* se destaca por emplear un registro coloquial inusual para la época que le valió el escándalo y la censura, testimonios de la época señalan que: “abrió puertas para que las malas palabras tuvieran carta de ingreso a nuestras letras.” Periódicos de la época definían el lenguaje de la novela como: “soez y carretero y que un léxico así sería necesario ir a buscarlo en las pulquerías y en los lupanares o en los más sórdidos rincones del hampa.” “Cariátide a destiempo y otros escombros” Campos, Marco Antonio, en *Proceso*, 14 de julio de 1984: <http://www.proceso.com.mx/?p=139086>

olvido ni memoria” hace las veces de un recordatorio, que no de un homenaje, tal como la voz lírica lo dice: “Pero yo no quiero homenajear, / ni siquiera llorarte porque te odio, te odio con toda mi sangre y mi hemorragia”. El poema no se construye con un tono grandilocuente, las palabras son las mismas con las que se le habla a un amigo; no obstante, la construcción formal del poema es redonda. El título es un aparente contrasentido, “Sin memoria ni olvido” resulta ser una repetición paradójica que racionalmente poco nos dice. Reyes reelabora el dicho que en la década de los setenta era utilizado en las marchas o manifestaciones contra el poder: “*Ni perdón ni olvido*” tenía y tiene un sentido de crítica social que recuerda al gobierno que la sociedad no va a olvidar las injusticias y los crímenes cometidos en contra de ella. Así, “Sin memoria ni olvido” es el recordatorio que hace Jaime Reyes de un escritor que por su actuación política y literaria fue expulsado de la *República de la Letras*.

El poema está dividido en 11 fragmentos cuya extensión es variable, el sujeto poético se dirige a una segunda persona y lo hace con un tono de familiaridad: “viejo carajo, viejo del demonio, hay uno que te niega, / hay uno gritando que eso no es verdad, pedazo de tullido, /alcornoque del cemento.” Al prescindir del nombre propio se acude a las expresiones de uso coloquial: “viejo carajo”, “viejo del demonio”, “pedazo de tullido”. El sujeto poético enfatiza lo anterior con los enunciados: “hay uno que te niega”, “hay uno gritando”, donde también se elide el sustantivo propio o el nombre. La poesía coloquial recurre a estas formas que son altamente frecuentes en el habla cotidiana; la estrategia que se persigue al echar mano de ellas es que la voz lírica anula la distancia que existe con su interlocutor y se establece una cercanía tal que evoca la discursividad de lo oral: “Los poetas coloquiales se encargarán de reforzar el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia inmediata, con la calle, con lo popular, con la historia.”<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Yurkievich, Saúl, “Poesía hispanoamericana: curso y transcurso”, en *Cahiers du monde hispanique et lusobrasilien* No. 27, 1976, p. 279.

La voz poética continúa su recorrido por la remembranza y al mismo tiempo, manifiesta su hartazgo, casi desencanto frente a la realidad. El recuerdo del amigo se instala en esta desazón: “Es lunes. Es lunes y es humo y es la tierra podrida, veracruzana mamada, / pisoteada, escarnecida. Ahora es lunes y el infierno.” Los espacios que se elaboran en la poesía coloquial son concretos, en la mayoría de los casos citadinos; por lo general, se hace mención a los días o meses para reforzar el vínculo con las vivencias diarias. Las enumeraciones son otro recurso importante, pues sirven como elementos enfáticos de una realidad o hecho determinado: “Punta de lanza, viejo soldado en desgracia, / diablo cornudo, / viejo panzón.” Es importante destacar que, en esta caso, las expresiones resultan familiares por el uso tan común que de manera ordinaria se les da. La presencia implícita de un interlocutor se destaca por las preguntas que hace la voz lírica: “qué putas vas a instruir en el infierno? / ¿Quién va a limpiar tus ojos babeando / y tu boca escupiendo sarneces?” Da la impresión de que alguien va a contestar a las interrogantes y el sujeto poético continúa la conversación: “A que no sabes –tú, tan sereno, tan objetivo, inflexible”. El inicio del sintagma (“A que no sabes”) funciona como marca de oralidad, pues de manera escrita difícilmente la encontraríamos, se utiliza en el lenguaje hablado para indicar admiración o sorpresa, además de mostrar la presencia implícita de un interlocutor. Respecto a las estrategias utilizadas por la poesía coloquial, Norma Klhan apunta que:

Este uso de un lenguaje de la plática diaria o prosaica cuestiona implícitamente la oposición entre lenguaje poético y el lenguaje común. Se recrea el tono y el ritmo de la conversación. [...] El poema escrito finge ser hablado y utiliza una retórica que acentúa su condición de lenguaje hablado. Este efecto se logra mediante distintas estrategias textuales: la infrecuencia o supresión de la metáfora, de las imágenes abstractas y de los adjetivos superfluos o impertinentes. Se establece otra retórica que se vincula a la prosa, que usa las frases coloquiales”.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Klan, Norma, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional”, en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, p. 101.

La poesía coloquial pone en “funcionamiento la vastedad del castellano con la convicción de que nada es ajeno a la poesía y de que ninguna parcela de la lengua es poéticamente inutilizable.”<sup>110</sup> En este sentido, Roman Jakobson establece en su ensayo “El folklore como forma específica de creación”<sup>111</sup> que el folklore se produce y reproduce siguiendo leyes de comportamiento semejantes a las de la lengua. Representa, pues, la búsqueda de una regularidad sistemática, “el acatamiento de las sanciones colectivas, el depósito de paradigmas que son patrimonio de una comunidad.”<sup>112</sup> Así entonces, en el poema “Sin memoria ni olvido” encontramos elementos que son claramente tomados de la oralidad y que, si bien son trabajados de manera poética, su fuente está en el decir coloquial, tal es el caso, por ejemplo de: “Me estás doliendo, duro durito, / bien durito que me estás doliendo, remedo de dios, gargajo de humano.” Las repeticiones y la inclusión de diminutivos dan la impresión de una aparente economía del lenguaje, no obstante, en el poema cumplen la función de enfatizar el sentimiento de la voz lírica, además de emular el lenguaje coloquial. Los versos siguientes inician con una conjunción copulativa: “Y hay noches en que quiero buscarte” “Y hay noches y días en que quiero buscarte”, “Y hay noches y hay días”. Refuerzan la marca de oralidad los versos inaugurados por la conjunción causal, *porque*: “porque te me estás muriendo entre las manos”, “porque me estás calentando al rojo vivo”. Estos nexos colocados estratégicamente al inicio de cada verso aparentan un contexto de charla o conversación; es importante destacar que introducen oraciones que acentúan el tono coloquial al prescindir de metáforas y en su lugar recurrir a frases populares como: “calentando al rojo vivo” o “se me está muriendo entre las manos”. Estas expresiones no sufren una reelaboración dentro

---

<sup>110</sup> Yurkievich, Saúl, “Los disparadores poéticos”, en *Suma Crítica*, México, FCE, 1997, p. 587.

<sup>111</sup> Jakobson, Roman, “El folklore como forma específica de creación”, en *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.

<sup>112</sup> Dorra, Raúl, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, en *Oralidad y escritura*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 78.

del texto; en su lugar, cabe hablar de una resignificación y ésta se da a partir de la forma en la que

Jaime Reyes va construyendo el poema:

La poesía, a diferencia de la prosa, se define por su ordenamiento paradigmático y no el sintagmático propio de la prosa: la organización en el texto poético se establece al nivel de asociaciones y equivalencias en una estructura que privilegia la recurrencia y la repetición. En la poesía conversacional la tensión y visión poética se dan por medio de la reiteración de ritmos y frases, mediante recursos como el paralelismo, la anáfora, y la aliteración, además del hábil manejo del encabalgamiento y del uso acumulativo de imágenes concretas.<sup>113</sup>

Los versos finales del fragmento analizado son consecuentes con todo el poema, las repeticiones y el léxico empleado en la calle son las constantes: “Me estás doliendo, maestro, me estás doliendo demasiado, viejo cabrón. / Ahora me llaman. A nadie hay que hacer esperar.”

Hasta aquí cabe hacernos una pregunta ¿Cuál es la propuesta de Jaime Reyes? Forma es materia en arte como señala Alberto Paredes. En el caso de este poeta, su vehemente coloquialidad, su idea de la vida, queda expresada dentro de elecciones que hace para construir el texto. Todo lo que ocurre y transita el poema hace la forma.

### **3.2 La difícil sencillez**

Por su parte, Ricardo Castillo también pertenece a la tradición de los rebeldes, los antiolemnes, escribe para el hombre simple y la ciudad caótica, Castillo reconoce al chiapaneco Jaime Sabines como una de sus influencias más importantes, además de que en la obra de Castillo encontramos tonos e inflexiones de la Antipoesía de Nicanor Parra, una manera de entender y vivir la ciudad que viene de Efraín Huerta. Serán estas vetas de la poesía las que marcaran su obra.

Su génesis, como ya lo hemos señalado, se encuentra en los setenta, época convulsionada por la crisis. Heredero del desencanto social, Ricardo Castillo ya no cree en el paraíso, tampoco en

---

<sup>113</sup> Klahn, Norma, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía coloquial”, *op. cit.*, p. 101.

las utopías. Evodio Escalante señala que la generación de los setenta es la generación de la devastación: “posiblemente ha entendido que la historia no es otra cosa que un callejón sin salida al que ha sido conducida por otras generaciones alucinadas por las ideologías y por firmes creencias en la salvación del destino humano, Estos poetas han perdido esa credulidad.”<sup>114</sup> De ahí su desencanto, su nostalgia, su incredulidad política.

El objeto clave de la poesía mexicana de los setentas: descubrir un país en crisis, nada paradisiaco. El lector y el poeta ya no se configuran como inspiración clara o inteligente, la visión ordenadora, sino como la voz inerme y exasperada de la esquizofrenia, la impotencia y la miseria reinantes.<sup>115</sup>

Señalar algunas de las características del momento histórico en el que el poeta empieza a publicar es importante, ya que nos ayuda a entender bajo qué circunstancias fue forjando su voz lírica. Castillo también es una voz colectiva que se dirige a lo individual para encontrar respuestas ante un mundo y una ciudad que ya nada tienen que ofrecer, se aleja de la oficialidad y la crítica. Desde la reflexión vienen sus palabras cotidianas y furibundas. En el libro doble *El pobrecito señor x. La oruga* Castillo retrata a manera de álbum fotográfico, estampas, momentos que configuran la vida cotidiana; poetiza sobre la familia, el fútbol que se juega en la calle con los amigos, la tristeza, la soledad y el amor. Estos temas serán las constantes en su obra. Revisemos el poema inaugural del libro, “Autogol”<sup>116</sup>

### **Autogol**

Nací en Guadalajara.  
Mis primeros padres fueron Mamá Lupe y Papá Guille.  
Crecí como trébol de jardín,

---

<sup>114</sup> Escalante, Evodio, *op. cit.*, p. 16.

<sup>115</sup> Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983, pp. 213-214.

<sup>116</sup> Castillo, Ricardo, *El pobrecito señor x. La oruga*, México, CONACULTA, 1994, p. 19.

como moneda de cinco centavos, como tortilla.  
Crecí con la realidad desmentida en los riñones,  
con cursilerías en el camarote del amor,  
Mi mamá lloraba en los resquicios  
con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas.  
Mi papá se moría mirándome a los ojos,  
muriéndose en la cámara lenta de los años,  
exigiéndole a la vida.  
Y luego la ceguez de mi abuelo, los hermanos,  
el desamparo sexual de mis primas,  
el barrio en sombras  
Y luego yo, tan mirón, tan melodramático.  
Jamás he servido para nada.  
No he hecho sino cronometrar el aniquilamiento.

Como alguien me lo dijo una vez: Valgo Madre.

Este poema que como ya lo expresamos es el texto inicial del libro *El pobrecito señor x*, hace las veces de presentación. La voz poética se muestra como un hombre más, un hombre común, cotidiano, cuyo escenario o entorno es el de millones de seres humanos. Remitámonos al título, indicador catafórico que hace las veces de una señal que anticipa notas de referencialidad del universo poético. A partir del título “Autogol” entendemos que la voz lírica se está autoboicoteando, el lector advierte que el desaliento será la constante en el poema.

El tono confesional de los dos primeros versos, lo hace mediante una elección léxica que opta por un lenguaje llano o coloquial. Esto lo expresa mediante oraciones simples, sin embargo, la sencillez sintáctica se complementa con otro tipo de complicaciones. La enumeración es un recurso constantemente utilizado, cuyas consecuencias son sintácticas y rítmicas, esto lo encontramos en los versos: “Crecí como trébol de jardín, / como moneda de cinco centavos, como tortilla.” La incorporación de un léxico no poético se ha vuelto un recurso de uso común en la poesía coloquial, es referente necesario para describir la realidad cotidiana. Para Castillo este léxico se convierten en un recurso ineludible, pues sólo a través de él se trasmite el coraje y en muchos casos la violencia con la que la realidad nos atropella: “Mi mamá lloraba en los

resquicios / con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas.” Así, con violencia y desolación se nos presenta *El pobrecito señor x*, mediante un lenguaje que arranca la falsa calma de lo cotidiano, nos muestra otra cara de lo aparentemente monótono.

La resignificación de frases populares es otro importante recurso del que hecha mano Castillo. En el poema observamos: “muriéndose en la cámara lenta de los años.” La frase de uso popular lo expresaría como: muriendo en cámara lenta. Por otra parte, se incorporan rasgos característicos de la conversación oral, en los versos que son introducidos mediante la conjunción y se muestran huellas de oralidad: “Y luego la ceguez de mi abuelo, los hermanos, / Y luego yo, tan mirón, tan melodramático.” Decimos que es un rasgo de oralidad, pues da por hecho la presencia explícita del interlocutor.

El poema oscila en dos tipos de versos. El verso corto y el largo, cada uno parece cumplir una función específica. Los versos cortos son afirmaciones. A guisa de ejemplo: “Nací en Guadalajara. [...] Crecí como trébol de jardín, [...] Mi mamá lloraba en los resquicios”. A su vez, los versos largos son explicaciones: “Mis primeros padres fueron Mamá Lupe y Papá Guille. [...] como moneda de cinco centavos, como tortilla.” Así, el poema acontece entre la afirmación y una necesidad por explicar con el fin de reafirmar lo que se asevera. El último verso se encuentra aislado del conjunto (que consta de una sola estrofa) dicha separación tiene como propósito destacar las palabras finales: “Como alguien me lo dijo una vez: Valgo Madre.” Cierre perfecto del poema.

Este último verso no alcanzaría la dimensión casi catastrófica que posee sin los versos que lo anteceden; la presentación que el sujeto poético hace de sí mismo, las palabras con las que define y muestra a su familia, el lento paso del tiempo en su barrio de sombras. Así, sin complicaciones sintácticas o innovaciones morfológicas, la voz lírica deja de manifiesto que transita por los terrenos de lo habitual. Su punto de partida es lo cotidiano, en ello encuentra el

material para su poética. Sin embargo, la cotidianeidad deja su disfraz de futilidad para mostrarse amenazadora; entonces cobra matices distintos e inusuales.

Algo semejante pasa en *La oruga*, este libro traza algunas de las posibles rutas dentro de la ciudad y la necesidad de escapar de ella. Reproducimos un fragmento:

1

Bajas del camión con los talones dispuestos a recorrer  
toda la confusa madre del día  
para por ahí nomás irte a golpear el pensamiento en la banca  
de un jardín  
o en las mismas calles que tantas veces has dejado atrás

En cada esquina los basureros se te ofrecerán como una provocación  
para el caos de tus socorridos callejones sin salida

Y te irás meneando la cabeza sin rumbo fijo  
porque tienes que hacerte dos o tres preguntas  
que ni siquiera consigues precisar

La elisión de signos de puntuación imprime una sensación de vértigo, la rapidez con que transcurren los versos, la acumulación de imágenes semeja la premura con la que transcurren los días en la ciudad. El poeta opta por la supresión para regular la entonación de la lectura, emerge así un sentido caótico que tiene por objeto señalar que “el horror de la ciudad ha llegado a la poesía”<sup>117</sup>. De la misma manera que en “Autogol”, la selección léxica es un aspecto de suma importancia, se reproducen formas sintácticas propias del lenguaje coloquial: “Bajas del camión con los talones dispuestos a recorrer / toda la confusa madre del día.”

En suma, existe en la poesía coloquial el deseo de claridad y de comunicación con los otros –los lectores-, sin embargo como apunta Mónica Mansour, los calificativos de poesía sencilla, clara o directa, resultan inútiles, pues el lenguaje de la poesía por definición, no es claro,

---

<sup>117</sup> Batis, Huberto, *Reseñas al vapor de poesía mexicana (1960-1980)*, México, UAM, 2004, p. 247. [sábado, 1º.-III-1980]

sencillo o directo. La impresión de sencillez se debe a que algunos de los niveles lingüísticos de la poesía coloquial se mantienen en sus formas más cercanas al uso general. Lleva al extrañamiento el referente ordinario para ser sustituido mediante una resignificación contigua a la palabra tratada, cercana aún para el lector, pero distante ya de su inmediatez léxica. Es decir, en palabras de los formalistas, el poeta desautomatiza para llevar al extrañamiento. La aparente simplicidad es un recurso utilizado por el poeta de manera deliberada y con un fin evidente, lograr la comunicación con el lector. La identificación de vocablos y sintagmas del habla cotidiana se enriquecen al contacto de contextos no usuales o incluso incompatibles, es decir, metafóricos en sentido amplio.

### **3.3 La resignificación literaria**

#### **a) Ramón Méndez, *Epístola al Pátzcuaro***

Ramón Méndez representa una de las muchas vetas infrarrealistas. Aunque la actitud, la temática o el lenguaje son comunes a la mayoría de los infras, la particularidad de Méndez estriba en que para él, el poema es un grito a la vez de queja, de denuncia e, incluso, de combate. De reconocida militancia política en diversos movimientos sociales, en su poesía se trasluce la necesidad de que el texto sea una puerta abierta por la cual se transite de la palabra a la acción, actitud que queda de manifiesto en el poema *Epístola al Pátzcuaro*<sup>118</sup>:

#### **Epístola al Pátzcuaro**

*Y no decir: mañana,  
porque ya basta con ser flojo ahora.*  
Julio Cortázar

---

<sup>118</sup> VV. AA., *Minotauro & el séptimo círculo*, México, Editorial Start / Pro, 2008, pp. 48-52.

Gustavo:

acuérdate que Pepe decía  
“mañana, Llorona, haré un poema sumamente prolongado/  
pero mañana, Llorona, porque horita me estoy cayendo de sueño”;  
la abuela seguía diciendo que no se dejara para mañana lo que se debía de  
hacer hoy,  
a su manera de ver podía más el “deber” que el “poder”,  
y ahí nos tenía a todos procurando no dejar nada para mañana,  
pero ya se nos venían acumulando cositas desde muchos años atrás;  
acuérdate de lo fácil que pretendíamos todo:  
mucho te costaría abandonarlo si decidieras venirte,  
acá los acontecimientos suceden con más frecuencia  
pero también pertenecen a una misma rutina, a una misma ruina...

a veces me da la loca de evocar las tardes caferianas  
cuando salías ya casi sin tiempo  
para violetiar lo último que te sobraba del día:  
así te curabas de la joda de una ciudad tan pequeñita;  
sólo tenías dos cosas por hacer:  
ir al café (ir limpiamente, tú y yo no andabamos haciendo la revolución  
desde allí), ir a violetiar más tarde,  
si no ¿cómo ibas a contrarrestar el mundito comemierda en el que nos  
hundíamos como las piedras en el río café que pasa por la orilla  
del pueblo?

[...]

seguramente pensarás que me eché a perder por completo,  
ahora ni siquiera te puedo mandar un corazón con olor a pasto diciéndote:  
“es un poema”;  
ya no escribo poemas desde la última vez que me criticaron en el taller,  
me dijeron que seguía siendo muy mal poeta,  
que no sabía llegar al final de nada y que mucho menos podía sostener  
mis posiciones,  
bueno, que ni siquiera posiciones tenía.

te venía diciendo el trabajo que te costaría desprenderte de aquello  
a mí me ha costado tanto que si te platicara  
dirías: “éste va de mal en peor”,  
como era habitual dijeras cuando te enseñaba mis poemas enfermos de  
neruditis aguda...  
sí, así dirías...  
y a ti también te costaría trabajo olvidar, aprender,  
tendrías que brincarte por encima de los generalísimos los principales los  
eximios,  
brincarte por encima del acartonamiento de toda una forma de vivir  
de creer  
de estar aquí y

no donde se quedaron Julio López<sup>119</sup> y Zapata entre la siembra y los balazos;

[...]

trabajo te costaría deshacerte del café y de Violeta –aquella muchacha morena que siempre sonreía aunque se estuviera muriendo y cuéntame qué pasó con aquella otra muchacha –Silvia- que anduvo embarazada muchos meses por las mañanas del bosque... y si salió Salvador o si lo mataron –lo iban a matar según supe entonces, y si te vas a venir o no, pero ya te digo cómo se pone acá la cuestión: se tiene que fajar uno para tener muy poco de todo, de ser el mejor poeta del mundo pasa uno a galería y a veces hasta te quedas fuera de la primera función, y te vas por allí a inventar tu propio wensstern, a inventar utopías con palabras cepilladas y acomodadas porque acá ya está mucho más cabrón ser vocero de algo, te vas llenando de ti mismo como si no hubiera más cosas y uno mismo es tan pobre que acabas por desesperarte y pensar que es mejor, y acabas por escribir una carta ni mas ni menos como ahorita: sin ser capaz de denunciar nada de nadie, sin hablar de uno mismo con los calzones en la mano y la lengua rasurada: acá si no los tienes te los ponen para que tus palabras suenen ensordecidas, acojinadas y bonitas/ prohibido hablar de política y de sexo –y a ti tanto que te gustaba hablar de Violeta y de la revolución que fermentaba en todos lados, “va a ver vainas” decía la gente, y nosotros la secundábamos en el café haciendo poemas becquerianos-, prohibido escribir la palabra verga/ y así más o menos (más más que menos) están por acá las vainas, si te decides avísame me saludas a Violeta, al Mendoza y a otras personas que se acuerdan de mí, estudia para que no te quedes de pericoperro como decía la abuela, como yo...

*Ramón*

Partamos de una pregunta: ¿cuál es en este caso la relación entre el título y el poema? *Epístola al Pátzcuaro* nos obliga a revisar algunos aspectos del género epistolar. Pertinente es remitirnos someramente a la historia de la epístola. En su uso literario se define como una “composición poética en que el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, y cuyo fin suele

---

<sup>119</sup> Julio López Chávez, a principios de 1868, encabezó un levantamiento armado en el Estado De México; en abril del mismo año lanzó un Manifiesto a todos los oprimidos y los pobres de México, en el que se proclamaba socialista. Tómo haciendas y las repartió. Fue aprehendido; lo fusilaron el 10 de julio de 1868. (nota del autor)

ser moralizar, instruir o satirizar. En castellano se escribe generalmente en tercetos o en verso libre.”<sup>120</sup> La carta se conoce, en general, como un texto escrito que una persona envía a otra para comunicarle algo. Detrás de esta definición escueta y aparentemente sencilla se adivina una gran complejidad, pues en un texto escrito, en el que se pretende comunicar “algo”, pueden tratarse infinitos asuntos, desde múltiples puntos de vista. A la apertura temática debe añadirse otra complicación. Como se sabe, la carta sustituyó –por una necesidad pragmática– el intercambio oral entre sujetos que no podían establecer contacto directo y se veían en la necesidad de acudir a intermediarios. Con este paso se aseguró un grado mayor de privacidad y veracidad en el acto comunicativo; sin embargo, el carácter privado de esta modalidad textual pronto se convirtió en público, como puede inferirse de la gran cantidad de documentos titulados como “carta” que, desde la antigüedad, fueron destinados al conocimiento de la sociedad en general o de grupos específicos. La flexibilidad del género hizo de la carta un recurso comunicativo muy efectivo, ampliamente difundido y dinámico:

La consecuencia natural de ese dinamismo fue la sofisticación de los modos compositivos – estructura y recursos–, lo cual demandó al emisario, cuando la naturaleza del asunto así lo requería, el conocimiento de disciplinas como la retórica, la gramática e incluso la dialéctica, pues se buscaba comunicar con eficacia.<sup>121</sup>

Dentro de los documentos más destacados de este género, se encuentra la *Epístola a los Pisones*, también conocida como la *Ars poética* de Horacio. Este texto ensalza los modelos griegos y proporciona consejos técnicos a los poetas noveles. Los antecedentes apuntados nos permiten reconocer en el poema aquí analizado que Ramón Méndez se pliega a una tradición profunda para

---

<sup>120</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Tomo I, vigésima segunda edición, España, Espasa Calpe, 2001, p. 942.

<sup>121</sup> Gómez, Irma Elizabeth, “La diversidad discursiva en el género epistolar”, *Destiempos*, No. 8, 2007: [http://www.destiempo.com/n8irmagomez\\_n8.htm](http://www.destiempo.com/n8irmagomez_n8.htm)

reconfigurarla en el tratamiento particular que hará de este molde, como acontece con todo buen poema.

Ramón Méndez echa mano de una estrategia: utiliza la epístola como una forma poética que le facilita hablarle a otro. Sobra decir que no estamos ante una carta común, dado que, siempre, el poeta se vale de una serie de recursos para trastocar el sentido primigenio tanto de las palabras como del discurso todo. Méndez, poeta avezado, sabe que las palabras en el poema siempre dicen más allá de lo que de ordinario se espera de ellas:

“El poeta no puede decir simplemente “la luna”, porque esta palabra suscita en nosotros espontáneamente la modalidad “neutra” de la conciencia. Tal es la razón de que la poesía sea arte. Para suscitar la imagen de la luna, el poeta ha de recurrir a la figura, ha de violar el código, ha de decir *esa hoz de oro en el campo de las estrellas*, precisamente porque de acuerdo con el código usual, estas palabras no se pueden asociar de esta manera.”<sup>122</sup>

El epígrafe, tomado del poema *La patria*<sup>123</sup>, de Julio Cortázar, está en relación con todo el texto, particularmente con los primeros versos de *Epístola al Pátzcuaro*. El epígrafe dice a la letra: “y no decir mañana, / porque ya basta con ser flojo ahora.”; y los versos inaugurales de *Epístola*: “pero mañana, Llorona, porque ahorita me estoy cayendo de sueño; / la abuela decía que no se dejara para mañana lo que se debía de hacer hoy, / y ahí nos tenía a todos procurando no dejar nada para mañana, / pero ya se nos venían acumulando cositas desde muchos años atrás”. El rasgo en común que encontramos es la alusión al tiempo futuro expresado a través del adverbio de tiempo *mañana*. Esta idea de futuro pone en evidencia un presente que ofrece pocas posibilidades; se enfatiza el carácter desolador y la imposibilidad de la acción en un tiempo

---

<sup>122</sup> Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977, p. 220.

<sup>123</sup> Cortázar, Julio, *Obras completas IV Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg círculo de lectores, 2005, pp. 473-475.

presente, pues antes hay que atender cosas que se han ido acumulando con los años, es decir, cosas que se han dejado para mañana.

El punto de contacto entre ambos poemas es el desaliento desde el que habla la voz lírica para describir cada país. En principio, los títulos son puntuales, *La patria* y *Epístola al Pátzcuaro*, aluden a lugares determinados; la patria es Argentina y Pátzcuaro es Michoacán, pero también es México. Transcribimos un fragmento del poema *La patria*, para su análisis y comparación:

### **La patria**

Te quiero, país desnudo que sueña con smoking,  
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga,  
tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas,  
tango, coraje, puños, viveza y elegancia.  
Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado  
en lo mejor de la garufa, tan grifo a la hora de la autopsia.  
[...]  
ser argentino es estar triste,  
ser argentino es estar lejos.

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
cubiertas de carteles peronistas, te quiero  
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,  
nada más que de lejos y amargado y de noche.

Lo que destacamos de inicio es la ironía con que el sujeto poético se refiere a su patria, la descripción que hace pone en evidencia un país de segunda, pobre en su sistema económico y político. A pesar de ello, la voz lírica siente amor por Argentina, un país que es descrito desde el desaliento, casi desde la resignación. Para evocar estos sentimientos, el sujeto poético principia con la frase *Te quiero*, indicadora de la ironía, casi mofa. Por otro lado, expone la pasión que siente por su país, lo cual nos hace pensar que se referirá a él en tono sentimental, apreciativo, casi elogioso; sin embargo, el lector se encuentra con una apreciación más bien crítica: “pobre

sombra de país, lleno de vientos, / de monumentos y espamentos, / de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos, / escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas”.

Lo que enfatiza el desencanto y la ironía es la asociación entre términos opuestos, la elección léxica es harto acertada. Aquí unos ejemplos: “país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía”, “Te quiero, país, pañuelo sucio”, “Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba”. Este ardid léxico de Cortazar, presente también como veremos más adelante en Méndez, constituye uno de los recursos más caros a la buena poesía. Don Paterson apunta que, entre otras cosas, un buen poema es aquel que enlaza dos términos que pertenecen a realidades completamente ajenas, ya que es ahí donde reside la sorpresa y la apuesta por el lenguaje poético, en la unión de términos extraños entre sí. Cuando el poeta logra relacionar con efectividad ambas realidades, entonces, estamos ante un buen poema:

El objeto de un poema es colocar una nueva unidad en el lenguaje que resulta de una relación amorosa entre dos términos hasta ahora desconectados: dos palabras, dos ideas, dos frases, dos imágenes, una palabra y una imagen, una frase y un nuevo contexto para la misma, y así sucesivamente. [...] Estos son los poemas que son hechizos. Si dos cosas existen, no habrá ningún descubrimiento en nuestro proceso, por lo tanto ninguna sorpresa en absoluto para el lector. El proceso de un poema es el de una idea unificadora, dirigida a través de la resistencia productiva de la forma que resulta del matrimonio de dos cosas previamente distantes y extrañas entre sí.<sup>124</sup>

Ahora bien, como señalamos líneas arriba, las correspondencias entre ambos poemas se encuentran tanto en el tono de desaliento que emplea el sujeto poético para referirse a su país como en el tono irónico presente también en los dos poemas. Así, el epígrafe funciona tanto para enlazar el poema de Méndez con una tradición lírica latinoamericana particular como para darnos una clave de entrada al estado de ánimo presente a lo largo de todo el poema.

---

<sup>124</sup> Don Paterson, “El lado oscuro de la poesía” (trad. de Ximena Atristain y Pedro Serrano), *Fractal*, No. 41, 2006: <http://www.fractal.com.mx/F41Paterson.htm>

Páginas anteriores apuntamos que la carta se conoce, en general, como un texto escrito que una persona envía a otra para comunicarle algo; así, en *Epístola al Pátzcuaro* existe la necesidad por parte del sujeto poético de comunicarle algo a alguien, en este caso, Gustavo. Los versos inaugurales del poema apelan a la memoria de este personaje: “acuérdate que Pepe<sup>125</sup> decía / ‘mañana, Llorona, haré un poema sumamente prolongado/ pero mañana, Llorona, porque ahorita me estoy cayendo de sueño’.” Lo que en primera instancia llama nuestra atención es el lenguaje: un léxico sencillo, coloquial, mediante el que se describe una situación real que se arraiga en lo cotidiano. Se desmitifica el papel del poeta, cuando éste asume su cansancio y dice: “pero mañana llorona porque ahorita me estoy cayendo de sueño”. La poesía se viste así de humildad sin renunciar al trabajo formal como lo iremos analizando.

Lo que aquí nos interesa resaltar es el uso de elementos coloquiales en el discurso poético, dado que es un recurso presente a lo largo de todo el poema y es a partir de este registro que Méndez elabora su discurso lírico. El uso de estos recursos obviamente no es privativo del poeta michoacano, antes bien, se encuentra inserto en una corriente estilística arraigada en Latinoamérica; al respecto Carmen Alemany señala:

Estos poetas tratan de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema. Se elabora una escritura a partir de lo que habitualmente se ha considerado como extrapoético, tanto en la materia como en el lenguaje del poema. [...] El texto se vuelve ambivalente y queda asumido y a la vez sometido a una sabia y consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad. Semántica y léxicamente, en las composiciones resalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas o esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana, lo que conlleva a la incorporación de un léxico no considerado

---

<sup>125</sup> Creemos que el *Pepe* al que hace referencia este verso es José Revueltas, ya que este escritor es reconocido por el grupo, junto con Efraín Huerta como padres del Infrarrealismo. Al respecto, Ramón Méndez señala: “Mario Santiago visitaba ya con frecuencia a José Revueltas y a Efraín Huerta; Juntos ya en la insurgencia, los visitamos todas las veces que pudimos mientras la vida les duró; siempre nos trataron como amigos, hicieron críticas pertinentes y dirigieron varias de nuestras lecturas.” Méndez, Ramón, “Rebeldes con causa. Los poetas del movimiento Infrarrealista” en, *Nomedites*, Num. 8, 2007 (audio-revista en *cd-rom*, número dedicado al Infrarrealismo, con audio, videos, facsimilares de revistas y poesía inédita del movimiento).

poético. Otro aspecto sumamente importante de esta poesía es la desmitificación de la figura del poeta.<sup>126</sup>

En esta constitución de *Epístola al Pátzcuaro* desde un registro coloquial se han incorporado al poema formas sintácticas y esquemas sintagmáticos propios del habla cotidiana. Así entonces, al inicio de cada estrofa están presentes lo que llamamos marcas de coloquialidad, las cuales permiten darle continuidad al discurso además de sugerir la presencia explícita del interlocutor, aquí los ejemplos: “ya te digo”, “ya ves”, “con decirte que ayer”, “seguramente pensarás”, “te venía diciendo”, “acuérdate cómo no”, “y cuéntame qué pasó”. Por otra parte, la elección del léxico refleja la toma de partido del autor, además de ser otro aspecto de la forma. Expresiones como: “la joda”, “mundito comemierda”, “pendejo”, “panzazo”, “tragártelo”, “cabrón”, “verga”, “pericoperro”; transmiten el coraje y en muchos casos la violencia que la voz lírica busca transmitir.

Además del asunto léxico, otro elemento importante para entender la forma de este poema es la presencia de una realidad social específica. Cuando el sujeto poético dice: “sólo tenías dos cosas por hacer: / ir al café (ir limpiamente, tú y yo no andábamos haciendo la revolución desde allí), ir a violetar más tarde”, efectúa una crítica a aquellos que desde el discurso pretenden cambiar su realidad; frente a ese sector, él apela a la acción, a la praxis. Asimismo, la evocación a Julio López y Emiliano Zapata como símbolos de la lucha real por el pueblo son contrastados con la figura de Benito Juárez, mito creado por la historia patria oficial: “el Benemérito de las Américas de cuerpo presente, / y porque sólo teníamos veinte treinta centavos para gastar en la escuela / más podíamos llegar a ser presidentes como él;”. Méndez toma el mito creado en torno a Juárez y evidencia la imposibilidad del éxito social, pues los tiempos que corren difícilmente permiten tal posibilidad. Si bien es cierto que la voz lírica muestra una conciencia social crítica, también es cierto que se auto-recrimina por ello: “me sigo rehusando a pertenecer a todos ellos, /

---

<sup>126</sup> Alemany Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997, p. 12.

para mal mío, sin embargo, / porque de qué te sirve ser separado y sentirte inteligente / cuando tus armas reales llegan más cerca de lo que tu imaginería para las letras de ficción,”.

En este sentido, la reflexión que Ramón Méndez hace del aspecto social está en relación con la reflexión poética, ya que ambas son una y la misma cosa; así lo afirma cuando dice: “cada país tiene la prensa que se merece, la poesía que se merece”. Parece que el estado político y social determinan e influyen en la poesía, lo cual le da ocasión para pensar y re-pensar su propio quehacer artístico; ello lo impele a una autocrítica: “ahora ni siquiera te puedo mandar un corazón con olor a pasto diciéndote: / ‘es un poema’; / ya no escribo poemas desde la última vez que me criticaron en el taller, / me dijeron que seguía siendo muy mal poeta”. Lo anterior se corresponde con los versos de la estrofa final: “y acabas por escribir una carta ni más ni menos como ahorita: / sin ser capaz de denunciar nada de nadie a nadie, / [...] para que tus palabras suenen / ensordecidas, acojinadas y bonitas/ [...] prohibido escribir la palabra verga”.

La voz lírica enuncia su dificultad, casi incapacidad, para escribir un poema, hecho que lo lleva a declarar, hacia el final del texto, que *Epístola al Pátzcuaro* es una carta; sin embargo, la epístola exige otra forma discursiva, así que este poema tampoco cumple a cabalidad con dicho género, más adelante trataremos este punto. Por otra parte, expone su desencanto ante la poesía: los poemas, ahora, requieren de un léxico determinado, hacer que las palabras suenen *ensordecidas, acojinadas y bonitas*: “prohibido hablar de política y de sexo [...] prohibido escribir la palabra *verga*”. Da la impresión de que hasta aquí la voz lírica acepta su derrota ante la poesía, ante el lenguaje, ello se traduce en la imposibilidad de escribir un poema, por ello echa mano de la epístola.

Debemos entonces precisar que *Epístola al Pátzcuaro* utiliza al género epistolar como un mero ardid poético. Detrás de la lectura que podemos hacer de este poema en el plano del sentido – comunicación con otra persona, información referencial, desahogo–, encontramos un trabajo

formal que le otorga a este texto la categoría de poético. En principio, la mera disposición versal del texto obedece a una elección de Méndez por el verso libre, lo cual en sí mismo marca una diferencia frente a la expectativa que un texto en prosa generaría en el lector. En segundo lugar, la estructura del poema, si bien en sus diez estrofas abunda en el uso de versos largos o versículos, impide que lo leamos como una simple comunicación con un destinatario –Gustavo–, ya que la información referencial presente en el texto sobraría en una carta personal (por ejemplo, la nota al pie sobre Julio López). En tercer lugar, la lectura del texto imbrica las emociones de la voz lírica con las reflexiones del autor sobre el quehacer poético: más allá de un mero desahogo ante un amigo, el texto potencia ambas circunstancias para entregarnos un poema donde el ritmo de los versos –encabalgamientos, aliteraciones, repeticiones– rompe la estructura de la prosa en favor de la articulación poética. En este sentido, la elección del verso libre abona a la alquimia poética propiciatoria de la eficacia creativa, al dejar una zona de indeterminación entre la expectativa del lector frente a una “epístola” (que sería prosística) y la realización del poeta (que al versificar el texto lo vuelve poema). Esto ha sido certeramente señalado por Eliot:

Prescindir de la rima no es un salto hacia la facilidad; por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco conformante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o el fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden. Suprimida la rima, el poeta se ve inmediatamente ante la barrera de las reglas de la prosa. Eliminada la rima, fluye da la palabra mucha música etérea que hasta entonces había crepitado inadvertida en los dilatados espacios de la prosa. Proscrita toda rima, muchos poetastros perderán su peluca.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Eliot, T.S, “Reflexiones sobre el verso libre” en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo Pura López Colomé, México, UNAM, 2000, p. 68.

**b) Mario Santiago Papasquiari, *Devoción Cherokee*.**

*Si he de vivir que sea sin timón & en el delirio*

Hablar de la poesía de Mario Santiago es sin duda una empresa complicada, en principio porque los mitos que existen alrededor del personaje construido por José Alfredo Zendejas (nombre verdadero del poeta) obnubilan y en muchos caos impiden un acercamiento libre de prejuicios a su obra, lo que además redundaría en la ausencia de una lectura crítica objetiva sobre ella. Además, enfrentarse de una manera seria a su poética implica sortear una serie de escollos, pues su escritura dislocada y saturada da la impresión de ser parte del “caos”, en el sentido de la famosa fórmula de Eliot. Sin embargo, una lectura atenta de sus poemas nos descubre mucho más de lo que, por lo general, la historiografía literaria está dispuesta a reconocer en su obra.

Mario Santiago Papasquiari, quien es el poeta infrarrealista por antonomasia, vive como escribe, es decir que poetiza sus vivencias. Ya el primer verso del poema canónico del Infrarrealismo, *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*, apunta su modo particular de aprehender la realidad: “el mundo se te da en fragmentos / en astillas.” Es decir, para Papasquiari, la realidad se ha escindido al infinito y el poeta recoge los añicos para con ellos reconfigurar estéticamente el caos. En su obra encontramos toda una galería existencial que va de lo sublime a lo grotesco, de lo culto a lo pedestre, de lo trascendental a lo nimio. En esta resignificación de lo poético a lo antipoético en el sentido de Huidobro y Parra, el poema resulta un conglomerado que homologa todos los fragmentos con que se constituye. Como podemos ver en el poema *Devoción Cherokee*:

## Devoción Cherokee<sup>128</sup>

Poesía atroz / te amo de siempre  
Gatees silbes muerdas o vueles  
Hembrita mía coño encharcado pétalo santo  
Sin otra opción hurgo en tus astros  
Mi yo eres tú / vamos al rastro : sangre de pálpitos  
Belleza alada rompes mis ancas  
Me traes de 1 alba  
De 1 sol obtuso / vidrio de barda  
No me regreses / plasma gandalla /  
En ti soy otro / pulso mis ganas  
Escribo : meo : cojo : rezumo : bailo con ratas  
No hay muerte  
No hay calma  
Contigo oleajes  
Lunas / Saharas  
El riel de 1 hueco / ¿qué hay increado?  
No muevo el rostro  
No escupo nada  
Nomás te miro  
soy tu destello  
Eres mi hacha

Para entender la estética de Mario Santiago es preciso revisar sus influencias; en principio, el Infrarrealismo reconoce al Estridentismo como su padre inmediato, además de encontrar en el movimiento peruano de vanguardia Hora Zero otra influencia importante. Papasquiario había leído y estudiado a los surrealistas, dadaístas, futuristas, a la vanguardia y posvanguardia latinoamericana. Respecto a estos movimientos declaró: “Quienes dicen que ellos están muertos están más cadáveres que nadie; no hemos abrevado lo suficiente, lo primordial en su desgarradura; no nos hemos dejado trasegar en sus fuentes. Todavía tiene filo su centella. No sean tontos, desventurados.”<sup>129</sup>

De lo anterior se desprende que Mario Santiago era un lector vehemente de la vanguardia, quizá el más vehemente de todos los infrarrealistas, creía que aún era posible recoger lo que estas escuelas nos habían legado. Ello lo comprobamos en su obra, muchas de las características de la

---

<sup>128</sup> Santiago Papasquiario, Mario, *Jeta de santo*, México, FCE, 2008, p. 73.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 13.

vanguardia son evidentes en su poesía. Un ejemplo que bien ilustra esto, es el poema “Topatumba” de Oliverio Girondo, representante de la vanguardia argentina. Existen en *Devoción Cherokee* ecos y correspondencias con aquel poema de Girondo: la primera se encuentra en el léxico, recordemos que una de las características de la vanguardia es la incorporación de palabras novedosas, ya sean neologismos o juego verbales hechos por el autor. Así, Oliverio Girondo dice: “mi bisvidita te ando”, “cátame tu evapulpo”, “ah la piel cal de luna de tus trascielo mío que me levitabisma”. Por su parte, Mario Santiago apunta: “plasma gandalla”, “coño encharcado”, “sangre de pálpitos”, “contigo oleajes”, “El riel de 1 hueco”, “me traes de 1 alba”. Los versos finales del poema del infrarrealista parecen ser un eco de los del argentino: “Soy tu destello/ Eres mi hacha” y “me cremas / te edenizo”, respectivamente”.

A los aspectos ya señalados, se unen la ruptura sintáctica, los juegos tipográficos y la poetización de lo escatológico, particularidades también de la vanguardia que se hacen presentes en la obra de Papasquiario y que forman parte también del repertorio de recursos con que se construyen algunas poéticas coloquiales. Pero, además, el ritmo que se desprende de la lectura del poema de Girondo resuena en el de Papasquiario a través de la repetición de sonidos, la particular contigüidad léxica y el sentido sonoro más que semántico de ambos poemas; al respecto, compárense estos versos de “Topatumba”: “te trato y topo tumbo y te arpo/ y libo y libo tu halo”; con los siguientes de *Devoción Cherokee* “Mi yo eres tú / vamos al rastro : sangre de pálpitos”.

Existe entonces una relación intrínseca entre la vanguardia y la obra de Mario Santiago, aunque dicha relación no está basada en la copia o imitación de esta corriente; por el contrario, hay en ella una reflexión sobre el lenguaje, la poesía y la literatura, y tal reflexión está sustentada en un conocimiento profundo de la tradición literaria<sup>130</sup>. Jean Cohen explica que la poesía debe

---

<sup>130</sup> En pláticas personales con Ramón Méndez, éste me ha contado que Mario Santiago era un lector ávido, era también uno de los infrarrealistas más cultos. Conocía bien la tradición vanguardista, tanto en su vertiente europea

necesariamente ser pensada desde una preocupación por el lenguaje, pues sólo a partir de él se puede abonar al terreno poético. En este sentido, creemos que Papasquiaro lleva al terreno de la praxis dicha reflexión: “No existe poesía sino en cuanto existe meditación del lenguaje y continua reinvención de dicho lenguaje, lo cual supone la ruptura de los cuadros fijos del lenguaje, de las reglas de la gramática y de las leyes del discurso.”<sup>131</sup>

Ahora bien, en el primer capítulo apuntábamos que la vanguardia contribuyó entre otras cosas, a la construcción de la poesía coloquial; Peter Burger estudioso y crítico de este período postuló que la vanguardia representaba la unión de la vida con el arte, es decir, *praxis vital*, misma que empieza por la transformación del lenguaje; lo que se traduce en la búsqueda de un nuevo mecanismo que incorpore los elementos de la vida y de la cotidianidad al arte. En este sentido, es necesario señalar que, en algunas de sus múltiples expresiones, la vanguardia incorporó al lenguaje elementos de lo cotidiano que no eran considerados materia prima de lo literario. Para la vanguardia esto representó un recurso programático, es decir, resultó habitual encontrar en ciertas líneas vanguardistas aspectos de la coloquialidad como elementos primigenios para su lenguaje poético.

En el caso concreto de la vanguardia mexicana, el Estridentismo asimiló las transformaciones científico-tecnológicas de su momento histórico y las incorporó al arte mediante un lenguaje novedoso. En el segundo capítulo de este trabajo ya fueron expuestos los puntos relacionados con el léxico Estridentista; no obstante, nos interesa recuperar el aspecto que versa sobre la inclusión de un registro lingüístico considerado no poético. Este lenguaje cobra sentido en la medida en que es el único capaz de expresar a cabalidad el sentimiento de malestar propio de la época. La influencia del movimiento fundado por Manuel Maples Arce fue definitiva

---

como latinoamericana. En suma, Mario Santiago era un poeta conocedor de la tradición literaria, ello le permitía acercarse a la obras desde una perspectiva más rica.

<sup>131</sup> Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético, op. cit.*, p. 181.

para el infrarrealismo y en consecuencia para Mario Santiago; la vanguardia mexicana fue acogida por los infrarrealistas como uno de sus estandartes. Sin embargo, entre ambos movimientos median casi 50 años, –el estridentismo aparece en 1921 y el infrarrealismo en 1974–. Para la década de los setenta el escenario social, político y económico en México era otro. Traer a cuento recursos de la vanguardia no era algo novedoso. Daniel Bell en *La vanguardia fosilizada*<sup>132</sup>, señala la inoperancia y casi estatismo en la que ésta cayó al ser repetida, abusada y saqueada hasta el cansancio. Muchos de los recursos formales que emplea Mario Santiago en su poesía son herencia de la vanguardia: elisión de los signos de puntuación, sustitución de letras por números, inserción de diagonales u otros símbolos, uso de neologismos, fragmentariedad, relaciones inconexas, entre otras. Como se verá, formalmente no cabe hablar de novedad, lo que nos interesa resaltar es el uso que del léxico hace Mario Santiago, pues su registro está basado en la jerga popular, sólo que a diferencia de los autores arriba señalados, él realiza un trabajo diferente con dicho lenguaje. Para ilustrar lo anterior, revisaremos algunos fragmentos del poema *Devoción Cherokee*.

En el poema la poesía adquiere atributos humanos, el sujeto lírico se refiere a ella como: “Hembrita mía, coño encharcado, pétalo santo”, las frases adjetivales con que califica a “su hembrita” oscilan por un lado en lo sórdido y al mismo tiempo en lo divino; la alternancia de lo poético con lo soez crea una desautomatización constante en el poema, pues el lector pasa de lo sublime a lo pedestre: “sin otra opción hurgo en tus astros”. Donde *hurgo* es un verbo que adquiere una connotación sexual implícita cuyo uso, más bien popular, le otorga un sentido de violencia física, aquí ejerciéndose a nivel lingüístico y poético. La expresión: “me traes de l alba” utiliza un procedimiento recurrente en Mario Santiago y en buena parte de las poéticas coloquiales, la resignificación de frases echas; en este caso, el original “me traes de un ala” se

---

<sup>132</sup> Bell, Daniel, “La vanguardia fosilizada”, en *Vuelta*, núm. 127, México, junio 1987.

modifica para configurar metafóricamente el doble espacio (popular y poético) en que se construye el poema. Lo anterior se ve reforzado por la enumeración siguiente: “meo: cojo: rezumo: bailo con ratas”, donde los referentes indican acciones que el lenguaje cotidiano calificaría como vulgar.

No deja de sorprender el ritmo que prevalece en todo el poema, lo que evidencia el trabajo formal, cada palabra está puesta para mantener la armonía rítmica. La estrofa final mantiene el tono coloquial: “No muevo el rostro / No escupo nada / Nomás te miro / Soy tu destello / Eres mi hacha”; creemos que la poeticidad reside, primero, en el trabajo puesto en el nivel fónico, ya que la atención en el ritmo será la característica principal de toda su obra. Por otra parte, el nivel semántico o de contenido resulta interesante, pues la combinación de campos semánticos disímiles forma y conforma al poema. La realidad de la que se nutre Mario Santiago no es en modo alguno lo bello o lo sublime, busca en lo sórdido su material poético y éste sólo puede ser expresado mediante un léxico popular y callejero, el mérito reside en el trabajo que realiza a nivel formal para crear el poema. Respecto a los temas y al léxico lumpen, Evodio Escalante señala que:

No sólo existe una literatura menor, como querían Deleuze y Guattari; también existe una literatura lumpen, es decir, una literatura que quiere encontrar el lenguaje de los bajos fondos, de las capas más desclasadas de la sociedad, ahí donde la degradación, el vicio, el servilismo, la putería, la vida carcelaria, la miseria, no sólo física sino también cultural se convierten en pauta dominante.<sup>133</sup>

*Devoción Cherokee* es un poema ilustrativo de la poética de Mario Santiago. En él, se encuentran presentes tanto las intenciones como los hallazgos formales de este poeta, además de fungir como su propia *ars poética*. Si el mundo se le da “en fragmentos / en astillas”, Papasquiaro las utiliza

---

<sup>133</sup> Escalante, Evodio, “Razón y miseria de la lumpenliteratura”, en *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, p. 93.

como esquivarlas en el aparato explosivo en que se convierten sus poemas. El resultado es una poesía sorprendente a cada verso, que corre el riesgo de caer en esa constante “línea mortal del equilibrio” en que se sostiene, como dijera Vallejo, uno de sus más admirados poetas. Si bien las innovaciones formales en el aspecto tipográfico, su sentido de la eufonía o su expresivo ensamblaje léxico exigen una lectura atenta a la poesía del poeta del Infrarrealismo por antonomasia, también es cierto que la eficacia del poema no reside sólo en uno de estos aspectos, sino en la fortuna con que Mario Santiago ensambla cada pieza para hacernos caer en el dispositivo ya descrito. Como certeramente apunta Don Paterson:

Tomar un riesgo tampoco es desplegar una sintaxis disyuntiva, una puntuación innovadora o hacer minúsculas alusiones a Heinsberg y Lacan; porque cualquiera puede hacer eso también. Tomar un riesgo, ese que hace que los lectores se sientan genuinamente incómodos, emocionados, dispuestos a ser seducidos, vulnerables a una *reprogramación*.<sup>134</sup>

Podemos seguir viendo estos aspectos en los poemas del libro *Jeta de Santo*, “Yo tenía 14 años / & los pies desbarrancados pero aún lejos de la lágrima” e “Historia Patria”. La visión social de Mario Santiago es muy particular. Pero dicha particularidad reside en el aspecto formal del poema más que en la enunciación explícita del referente: Aunado a esto, la radicalidad lingüística, el uso de imágenes innovadoras y un sistema metafórico inédito, configuran una poética de lo alucinante. Revisaremos en primer lugar el poema, “Yo tenía 14 años / & los pies desbarrancados pero aún lejos de la lágrima”. Para tal efecto transcribimos un fragmento:

**YO TENÍA 14 AÑOS AÑOS / & LOS PIES DESBARRANCADOS  
PERO AÚN LEJOS DE LA LÁGRIMA**

Descalabrada como fruta en la tabla de cuchillos  
la fiesta del lenguaje & sus incendios

---

<sup>134</sup> Don Paterson, “El lado oscuro de la poesía”, *op. cit.*

El año 68 fantasma aún magnavocinado el aire  
 Los vivos achicharraron a sus vivos  
 los muertos desayunaron en filetes / las sobras de esas flamas  
*Altar de Sangre* dejó de ser título de película & poema simbolista  
 los niños crecieron en abismos  
 [...]

Montada en la mula del asma la poesía jubilada / por la espalada  
 En la hamaca del poder el macabro desamor se apoltronaba  
 Dadá no llegaría jamás a pronunciar la che  
 Ni la Quebrada del Yuro alcanzó a cavar su playa  
 Vivir no fue nuevo & morir todavía menos  
 Manzanas de Adán desaparecieron sobre el piso de carcachas  
     neblinas judiciales  
 & por dondequiera nidos de ratas aplacadas  
 vuelos migratorios de furias en el hielo  
 cuevas de bisontes detenidos con el claxon pegado & preguntando:  
 ¿Cómo será 1 sien por dentro? ¿Cómo será 1 sien por dentro?  
 ¿Muy púrpura? ¿Muy blanda? ¿En sentido contrario? ¿De  
     ennatada respiración?

En primer lugar, encontramos una serie de referencias concretas a hechos históricos relevantes para la generación anterior a los infras, la cual todavía creía que era posible construir un mundo mejor, posibilidad cancelada para la nueva generación. Aparecen con la poesía de Mario Santiago, diluidos en una ironización del hecho que cobra tintes de burla, las referencias al 68 o al asesinato del Che Guevara, serán más un pretexto para dar rienda suelta a la creación poética que lamento por la derrota. Así en los siguientes fragmentos. Sobre el 68: “El año 68 fantasma aún magnavocinado el aire / Los vivos achicharraron a sus vivos / los muertos desayunaron en filetes / las sobras de esas flamas / *Altar de Sangre* dejó de ser título de película & poema simbolista / los niños crecieron en abismos”. La crítica social es enunciada mediante un registro de orden coloquial, expresiones como: “Los vivos achicharraron a su vivos” da cuenta de una reelaboración poética que utiliza como estrategia la repetición, con la salvedad, de que la inclusión de la palabra “achicharraron” sirve como puente entre ambos enunciados, además de que reafirma el sentido popular. La referencia a la muerte del Che Guevara se expresa así: “Montada en la mula del asma la poesía jubilada / por la espalada / En la hamaca del poder el

macabro desamor se apoltronaba / Dadá no llegaría jamás a pronunciar la che /Ni la Quebrada del Yuro alcanzó a cavar su playa /Vivir no fue nuevo & morir todavía menos”. En estos versos el único dato referencial es “la Quebrada del Yuro”, lugar donde el Che Guevara recibió la noticia de que el ejército boliviano, formado por más de dos mil efectivos tenían la orden de liquidar la guerrilla. Los demás versos giran entorno a este hecho; el tema de la traición está expresado de manera un tanto velada, pues la construcción sintáctica y los juegos verbales tornan nebuloso el significado. Tal es caso, por ejemplo, de “Montada en la mula del asma la poesía jubilada”, que mediante una metáfora se oscurece el referente original, lo que salva al poema de caer en lo críptico es el lenguaje coloquial, pues aunque el texto se torna hermético los datos referenciables y el léxico en su mayoría de naturaleza popular lo transparentan.

El poema concluye en la única forma posible: la degradación del entorno expresada en la yuxtaposición de una violencia que se diría sublime –la guerrillera- a la violencia más gratuita, más primitiva: el policía judicial jugando a la ruleta rusa: “¿Cómo será 1 sien por dentro? ¿Cómo será 1 sien por dentro? / ¿Muy púrpura? ¿Muy blanda? ¿En sentido contrario? / ¿De ennatada respiración?”

El segundo aspecto que queremos examinar es la radicalidad lingüística. El poema “Historia Patria”, nos sirve para tal fin. Lo transcribimos íntegro.

### **Historia Patria**

A la memoria de Infraín

Tepescuintle se tejón por tigrear a cacomixtla  
Pichichi no fue perdiz canela en la cama del mapache  
Nevaban los coyotes / las patrullas de huilotas enlodaban  
La región ni flora ni fauna no toloache  
Ammón logró desbravar el cauce diabético de su singular carnala  
¡oh cosa aparecida!  
Hace 3 años los cometas nos zumbaban  
cobras barbadas tapizaban la imagomundi que alucinábamos de mesa  
Rutina gris con perfumes de zorrillo  
Escarpadas paredes las del deseo ingratorcido

Oh golpe de estado de coma deshidratándonos la línea  
la migaja vegetal que convence sin herir al dulce fuego  
precipitadas las barrancas / las naciones del cochambre  
Mi madre pensaba dedicarme al tiempo  
Oh brujas desnutridas  
Estalactitas & estalagmitas se ha baleado  
El reino de la boca escupe estopa  
Hernias de voz pisando en seco los calambres  
No quiero decir que el mar putee  
me da la impresión que su apetito es otro  
De esencia fragante en paladar de uréter  
Autor teatral no soy / ni rey de ojetes  
La verdad es que el alba en su pavor nos curte  
con 1 agua que se embalsa aleteando náufragos  
chillidos / fragores & pequeños volcanes piquinegros  
como rabos de rana derrumbados

Significativamente está dedicado a la memoria de Infraín (en referencia a Efraín Huerta, padre poético del Infrarrealismo), el léxico constituye la esencia lírica de Mario Santiago, el título es sólo sugerencia, no indicación. El caudal de innovaciones formales que de ordinario se advierten en este poeta, aparecen concentradas en el poema: la puesta en crisis del significado habitual de las palabras, necesariamente torcidas, violentadas, reconfiguradas, constituye la subversión propia del Infrarrealismo: “Tepescuintle se tejón por tigrear a cacomixtla / Pichichi no fue perdiz canela en la cama del mapache / Nevaban los coyotes / las patrullas de huilotas enlodaban / La región ni flora ni fauna no toloache”.

Los poemas aquí analizados, constituyen un entramado de apuestas, intenciones y experimentaciones formales explicables en el amplio espectro que constituyó el Infrarrealismo. Al igual que Ramón Méndez, Mario Santiago apuesta por un trabajo formal con el poema que le permita la actualización de los tópicos y procedimientos de la poesía mexicana sin que ello implique sacrificar la expresión personal de la visión artística. En ninguno de los dos casos, la leyenda negra sobre el movimiento “infra” ha evitado que su labor creativa se reduzca a consignar una intención, a documentar un momento en la historia de nuestra literatura reducible a anécdotas subversivas. El

registro por ambos utilizados encuentra su raíz en lo coloquial, aunque esto en el caso de Mario Santiago tenga un trabajo diferente al de Ramón Méndez.

Así entonces, este capítulo tuvo como propósito analizar los mecanismos formales que rigen a la poesía coloquial, nos pareció importante hacer una disertación sobre “la forma” en poesía, entendida ésa como la elección de un sistema que el poeta elige para decir lo que quiere y cómo lo quiere. A partir de esta definición concluimos que la poesía coloquial responde a su propia forma y no podemos acercarnos al estudio de ella desde una arista meramente histórica, pues como ya señalamos, corremos el riesgo de limitar sus posibilidades. De ahí la necesidad de hacer un análisis de orden formal.

## Conclusión

Los estudios críticos que existen en torno al tema de la coloquialidad en poesía son escasos, el material existente se ocupa del aspecto histórico más que del formal. Esta falta de revisión en dicho campo fue lo que motivó en nosotros una serie de interrogantes que exploramos y a las que intentamos dar respuesta en este trabajo. En principio, creímos necesario rastrear cuál o cuáles eran las primeras apariciones de coloquialidad en poesía, para ello revisamos algunos autores y conceptos del Modernismo, Vanguardia y de la poesía estadounidense. Analizamos además, las características del Exteriorismo y la Antipoesía como vertientes de la poesía coloquial.

Así entonces, este primer capítulo nos sirvió para rastrear las coordenadas históricas de esta veta poética, al tiempo que nos ayudaba a perfilar y explicar el segundo capítulo titulado *Breve historia de un derrotero*. Inaugura este apartado el Estridentismo, para después pasar a dos de los pilares del coloquialismo en México: Efraín Huerta y Jaime Sabines. Seguimos esta genealogía porque creemos es la que mejor nos ayuda a explicar el proceso del coloquialismo en México, si bien reconocemos que todas las demás voces de nuestra tradición han contribuido de alguna manera al ensanchamiento de esta vertiente poética.

Por otra parte, hicimos énfasis en la revisión del contexto sociohistórico en el que Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Ramón Méndez y Mario Santiago Papasquiario empezaron a publicar, ya que éste explica el por qué de su lenguaje y actitud frente a la poesía. Todos son poetas urbanos que recogen de una u otra forma su experiencia en la ciudad, el malestar frente a lo político, social y cultural se hace manifiesto en sus poemas, ya sea porque lo expresan de manera directa o un tanto velada. En todos ellos, el lenguaje es la principal puerta por la que nos asomamos a este descontento: la poesía coloquial se explica a partir de la actitud de estos poetas frente a su realidad.

La poesía coloquial tiene su propia forma, obedece a mecanismos propios que la definen; pertenece a una tradición cuyo diálogo la retroalimenta y la sitúa. Es dueña de un ánimo de continuidad y de renovación profunda en la que se hace patente la regeneración del lenguaje y además, como factor determinante, una voluntad sincera y explícita de comunicación con el lector, esto mediante un riguroso trabajo formal. Para dar cuenta de ello analizamos tres aspectos de orden formal que creemos ejemplifican los mecanismos de la poesía coloquial en general: “El lenguaje de la calle”, “La difícil sencillez” y “La resignificación literaria”. Para este análisis nos basamos en el método seguido por Mónica Mansour por encontrar que era el más riguroso, ya que se alejaba del recuento histórico y ahondaba en el análisis morfosintáctico.

Si bien este trabajo se ciñó al período que va de 1970 a 1990, no podemos dejar de mencionar que hoy día la coloquialidad en poesía está en pleno auge, pero sería errado de nuestra parte acercarnos a ella con las herramientas que empleamos para este estudio, básicamente porque la actual poesía coloquial responde a un contexto diferente al de 1970. Nos interesa traer a cuento este hecho porque evidencia la importancia y vigencia de esta veta poética en un momento en el que la poesía mexicana se bifurca hacia muchos caminos. Si queremos entender de cabal manera el estado de la poesía actual es menester reflexionar de manera seria y rigurosa sobre la poesía que nos antecedió. Sólo así daremos cuenta de una historia completa de la literatura mexicana.

Esperamos que este trabajo contribuya al estudio formal de la poesía coloquial mexicana, pues como señalamos líneas arriba, es una de las corrientes líricas más importantes de nuestro país y no podemos seguir estudiándola desde herramientas que no le son propias. Insistimos en la necesidad de abordarla desde una perspectiva que tome en cuenta el momento histórico, pues éste resulta determinante en tanto el lenguaje con el que se expresan los poetas coloquiales es respuesta a la época que les ha tocado vivir.

## Bibliografía

- Aguilera López, Jorge, “La poesía mexicana actual a través de sus antologías”, Artículo inédito.
- Alegría, Fernando, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Ediciones Studium, 1954.
- Alemaný Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- Arrieta Munguía, María Adriana, *La poesía coloquial en Latinoamérica: origen y esencia*, Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2009.
- Asunción Silva, José, *Obra Completa*, Caracas, Ayacucho, 1979,
- Batis, Huberto, *Reseñas al vapor de poesía mexicana (1960-1980)*, México, UAM, 2004.
- Bell, Daniel, “La vanguardia fosilizada”, en *Vuelta*, núm. 127, México, junio 1987.
- Benedetti, Mario, *El ejercicio del criterio*, México, Alfaguara, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Inventario I*, México, Punto de Lectura, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha editores, 1981.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Tr. Francisco Rivera, Venezuela, Monte Ávila, 1991.
- Campos, Marco Antonio, “Cariátide a destiempo y otros escombros” en *Proceso*, 14 de julio de 1984: <http://www.proceso.com.mx/?p=139086>
- Cardenal, Ernesto, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002.
- Castillo, Ricardo, *El pobrecito señor x. La oruga*, México, CONACULTA, 1994.
- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977.

Cortazar, Julio, *Obras completas IV Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg círculo de lectores, 2005.

De la Selva, Salomón, *El soldado desconocido. 1893-1959*, México, Editorial Cultura, 1971.

*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Tomo I, vigésima segunda edición, España, Espasa Calpe, 2001.

Dorra, Raúl, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, en *Oralidad y escritura*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 77-95.

Eliot, T.S., *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992.

Eliot, T.S., *Ensayos escogidos*, Traducción de Pura López Colomé, México, UNAM, 2000.

Escalante, Evodio, *Poetas de una generación 1950-1959*, México, UNAM/Premia, 1988.

\_\_\_\_\_, *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982.

Fernández Chouciño, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997.

Fernández Moreno, Cesar (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

Gómez, Irma Elizabeth, “La diversidad discursiva en el género epistolar”, *Destiempos*, No. 8, 2007: [http://www.destiempo.com/n8irmagomez\\_n8.htm](http://www.destiempo.com/n8irmagomez_n8.htm)

Gordon, Samuel, *De calli y tlan*, México, UNAM, 1995.

Huerta, Efraín, *Poesía Completa*, Prologo de David Huerta, México, FCE, 2004.

Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, Traducción de Julio Amela, México, FCE, 1977.

Jauss, Hans Robert, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 55-58.

Klan, Norma y Jesse Fernández (eds.), *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987.

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986.

Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1979.

Mansour, Mónica, *Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, UNAM, 1979.

\_\_\_\_\_, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, México, SEP, 1998.

Marcano, Rodrigo, “William Carlos William: praxis poética”, en ReLectura: <http://www.relectura.org/cms/content/view/723/83/>

Mata, Rodolfo, “Renovación de la poesía mexicana actual”, en *Fractal*, núm. 42, 1999, <http://www.rogelioguedea.com/criticas/renovacion-de-la-poesia-mexicana-actual-por-rodolfo-mata/>

Méndez, Ramón, “Rebeldes con causa. Los poetas del movimiento Infrarrealista” en *Nomedites*, Num. 8, 2007 (audio-revista en *cd-rom*).

Mendoça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I, México y América Central*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

*Nomedites*, Num. 8, 2007 (audio-revista en *cd-rom*, número dedicado al Infrarrealismo, con audio, videos, facsimilares de revistas y poesía inédita del movimiento).

Pacheco, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Casa de las Américas*, vol. 20, núm. 118 (enero-febrero de 1980), pp. 103-107.

Paredes, Alberto, *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, UNAM, 2004.

\_\_\_\_\_, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, CONACULTA, 2004.

Parra Nicanor, *Poemas para combatir la calvicie*, México, FCE, 1995.

Paterson, Don, "El lado oscuro de la poesía" (trad. de Ximena Atristain y Pedro Serrano), *Fractal*, No. 41, 2006: <http://www.fractal.com.mx/F41Paterson.htm>

Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

\_\_\_\_\_, *Los hijos del limo*, España, Seix Barral, 1989.

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Pound, Ezra, *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

\_\_\_\_\_, *Ensayos literarios*, México, CONACULTA, 1993.

Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Ed. Cal y arena, 2001.

\_\_\_\_\_, *El poeta en la calle*, México, Ediciones sin Nombre / CONACULTA, 2005.

Ramírez, Israel, "1970: contexto y revolución en la poesía mexicana", ponencia presentada en el *XV Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea*, The University of Texas at El Paso, 6 de marzo del 2010.

Reyes, Jaime, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, México, Era, 1976.

\_\_\_\_\_, *La oración del ogro*, México, Era, 1981.

Sabines, Jaime, *Recogiendo poemas*, México, TELMEX, 1999.

\_\_\_\_\_, *Recuento de Poemas 1950/1993*, México, Joaquín Motriz, 1998.

Sandburg, Carl, *Poemas de Chicago*, Trad. de Miguel Martínez-Lague, España, La Poesía, señor hidalgo, 2003.

Santiago Papasquiaro, Mario, *Jeta de santo*, México, FCE, 2008

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997.

Serrano, Pedro, "Marsupias y Marsupiales", en *Fractal*, N° 50, julio-septiembre, 2008: <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal50PedroSerrano.html>

Torres, Daniel, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid, Pliegos, 1990.

Vital, Alberto, *La cama de Procasto*, México, UNAM, 1996.

VV. AA., *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/FCE, México, 1986.

VV. AA., *Minotauro & el séptimo círculo*, México, Editorial Start / Pro, 2008.

Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Argentina. Paidós, 2001.

Wong, Oscar, *La salvación y la ira: nueva poesía mexicana*, México, Claves latinoamericanas, 1986.

Yurkievich, Saúl, "Poesía hispanoamericana: curso y transcurso", en *Cahiers du monde hispanique et Luso-Brasilien* No. 27, 1976, pp. 271-273.

\_\_\_\_\_, *Suma Crítica*, México, FCE, 1997.