

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**RIZOMA Y NEOBARROCO EN LA
POESÍA DE CORAL BRACHO**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS**

PRESENTA

Sarai Trejo García

Asesora: Dra. Ute Ilse Seydel Butenschön

México D.F. 2012



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.

Introducción

El presente estudio tiene como finalidad explorar en la poesía de Coral Bracho tanto las estrategias y los recursos empleados como los temas e imágenes recurrentes en ella. El mundo poético que se nos abre al acercarnos a su obra está lleno de imágenes que nos remiten a la naturaleza, al ornamento que las flores y las plantas ofrecen. El agua y otros elementos de la naturaleza como el mar, el aire, el fuego, por mencionar algunos de ellos, forman parte del escenario contenido en los poemas. Por otra parte, la abundancia de elementos naturales que vemos en el discurso poético se relaciona con el énfasis en el erotismo. La vida de la tierra se ve reflejada en las plantas, animales y fenómenos naturales mientras que la existencia humana se reafirma, en el discurso poético, a través del ejercicio de la sexualidad. Debido a este énfasis, el tema del cuerpo tiene relevancia en la poesía de Bracho. Como mostraremos a partir del análisis de algunos poemas ejemplares, no sólo se conjugan en los diversos poemarios metáforas del mundo acuático y de tierra firme, de fauna y flora, de lo humano y de otros seres, sino que también son recurrentes dos recursos importantes: el rizoma, concepto que definen Gilles Deleuze y Felix Guattari y el neobarroco abordado por Severo Sarduy y José Lezama Lima, entre otros autores.

El interés de Coral Bracho por el rizoma se puede apreciar desde el momento en que ella traduce para la *Revista de la Universidad Nacional* la introducción al libro del *Rizoma* de Deleuze y Guattari en 1977. La propuesta de los pensadores franceses es una crítica al sistema de organización europeo basado en centro y periferia; plantean un sistema de organización acentrado, en el que se subraya la ruptura con las jerarquías establecidas. Este modelo toma su inspiración en

el mundo botánico: el rizoma es un tallo de crecimiento horizontal, donde una raíz cualquiera puede conectarse con otra; un ejemplo es la planta del lirio. Es de mi interés destacar por medio del análisis de algunos textos ejemplares de los poemarios *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir* y *Tierra de entraña ardiente* lo que permea la poética de Bracho. A través de la innovación de la estructura poética, la autora sugiere la ruptura de jerarquías y de modelos lo cual se relaciona directamente con el rizoma. Esta necesidad de romper con lo establecido vincula el rizoma con el neobarroco. El neobarroco, desde la construcción poética de Bracho, se lee como una forma de descentramiento; el poema es una unidad y como tal tiene que ser leído.

La escritura de Bracho puede caracterizarse como neobarroca, ya que la carga católica que tenía el barroco ya no aparece más, en la transición se desacraliza y bajo esta propuesta renovada el cuerpo se aprecia como un centro del placer y también como el medio a través del cual nos relacionamos en y con el mundo; ya no es considerado como el elemento que nos traerá condenación eterna.

La crítica literaria feminista también ha abordado el tema del cuerpo de manera amplia, y por tanto la escritura de Bracho también se le ha vinculado con esta corriente. Lo relevante es que dentro del feminismo la propuesta de Bracho es muy innovadora ya que a través del recurso del rizoma empleado, entre otras estrategias, en la estructura de los poemas y en el uso del lenguaje, Bracho aborda el tema de la construcción de la identidad y el placer sexual; su escritura también contribuye a la búsqueda de un lenguaje propio. En los poemas de Bracho vemos una recreación artística del cuerpo vinculada a la naturaleza, por lo que se sugiere que la existencia humana está integrada a la vida natural. Así existencia humana y naturaleza no son

ajenas una de otra; y es también a través de la observación del entorno natural que podemos explicar y profundizar en el conocimiento de nuestro mundo. Y en este sentido, la poesía de Bracho también nos ofrece una cosmovisión que incluye ideas en cuanto a la sexualidad que fueron propuestas por las culturas prehispánicas y la árabe.

Un aspecto de la poesía de Bracho que me propongo subrayar por medio de la presente tesis es la manera en que el discurso poético entrelaza las propuestas del rizoma y del neobarroco. Como se dijo líneas arriba, el rizoma surge en el contexto europeo, concretamente el francés, para criticar la realidad europea, mientras que al barroco americano le es inherente un espíritu de resistencia en contra del orden europeo, especialmente el español, impuesto en las comunidades indígenas. El punto de confluencia es justamente la rebeldía, la necesidad de romper con las formas establecidas. Estos elementos son usados por Bracho como estrategias poéticas; basta tener un acercamiento visual a un poema para darse cuenta que su estructura no tiene un formato rígido. Además, el rizoma y el neobarroco pueden verse a través del lente de los estudios poscoloniales en cuyo marco se han analizado el interés en “las posturas creativas, críticas y teóricas por medio de las cuales se aprehenden y redimensionan las consecuencias del fenómeno colonial a la vez que se cuestionan los valores absolutos de la tradición europea” (Anaya, 2008:15).

Tengo como objetivos mostrar el desarrollo del rizoma en la poesía de Bracho ya que inicialmente se aprecia como una estrategia en los poemas pero en el poemario *Cuarto de hotel*, el penúltimo de su obra, se transforma para dar pie a un nuevo sistema de organización dentro del poemario que dará como resultado el

surgimiento del lector rizomático¹. Otro objetivo es indagar en la pertinencia del rizoma en relación con las imágenes y las metáforas recurrentes pues ambas remiten al agua y al mundo botánico. También me propongo destacar el vínculo entre forma, contenido e imágenes poéticas. De igual forma abordaré el tema del erotismo en relación con el cuerpo, los fluidos corporales y la identidad, que en la poética de Bracho es la capacidad de reconocerse uno mismo en el otro. Mostraré que a través del erotismo se borran los límites entre cuerpos pero también entre los individuos. Este aspecto aparece de manera reiterada en los primeros poemarios. Para poder cumplir con los objetivos mencionados será importante tener en cuenta la vinculación de cada poema con los demás en su respectivo poemario así como la relación de los poemarios entre sí. La lectura de la poesía de Bracho implica no sólo leer un poema suelto o uno de los libros de manera aislada, sino que demanda la lectura de la totalidad de su obra para encontrar las relaciones entre las ideas, propuestas e imágenes allí desarrolladas. Sin embargo, antes de pasar al análisis detallado de algunos poemas, en el primer capítulo del presente estudio, se hará una breve revisión de la poesía escrita por cinco poetisas contemporáneas de Coral Bracho para así proporcionar un contexto literario de la obra de la poeta.

¹ Es importante señalar que ya se han escrito trabajos de tesis sobre la poesía de Coral Bracho donde se destaca la presencia del neobarroco y el rizoma. Fabián Jiménez (Jiménez:2006) menciona que un aspecto barroco de la poesía de Bracho es la erotización del lenguaje que subraya la subjetividad en la poesía. María del Rocío González (González,2003) apunta que el neobarroco es un acto que opera en el lenguaje. Por su parte Bethsabé Huamán (Huamán:2007) enfatiza que el aspecto barroco recae en la idea del lenguaje como materia en sí. Con respecto al rizoma, en la tesis de María del Rocío González (González:2003) se afirma que éste es el sustento teórico del que parte la obra de Coral Bracho. Creo que lo innovador del trabajo que yo presento consiste en plantear la evolución del recurso del rizoma, que al principio es el andamiaje que le permite a Bracho experimentar con el lenguaje en el cual puede establecer una relación entre las imágenes y metáforas que en los poemas se evocan; para después transformarse al llegar al poemario *Cuarto de hotel*. En él la poeta se propone indagar en el tema de la identidad y utiliza el recurso del rizoma para que el lector durante su lectura, vaya relacionando los poemas entre sí. Al respecto propongo en el capítulo cuatro la idea del lector rizomático.

En el segundo capítulo se abordará la propuesta del concepto rizoma y su relación con la poesía de Coral Bracho. Para tal propósito se analizarán los poemas “En la humedad cifrada” y “En esta oscura mezquita tibia” del volumen *El ser que va a morir*. Es importante mencionar que pese a que también en estos poemas está presente el neobarroco, dedico el tercer capítulo en particular a este tema; pues en los poemas analizados en el capítulo tres, el rizoma juega ya menor importancia. Los versos, visualmente, ya no son rizomáticos tal como ocurre en los poemas analizados en el capítulo dos. El tercer capítulo se dedicará al estudio de los elementos neobarrocos de la poética de Bracho y se analizarán poemas de los volúmenes *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir* y *Tierra de entraña ardiente*. Este capítulo lo he dividido en varios incisos puesto que los diversos teóricos del neobarroco destacan diferentes aspectos del mismo y en los poemas que serán analizados predomina uno u otro de estos aspectos. Finalmente en la última parte del presente estudio se analizará el poemario *Cuarto de hotel*² con la intención de indagar de qué manera este libro marca un cambio en la escritura de Coral Bracho y también se estudiará el tema de la identidad apoyado en las propuestas que sobre el tema ha escrito el antropólogo Marc Augé. Con la revisión de los aspectos ya mencionados, este trabajo pretende brindar al lector una posibilidad de lectura de la poesía de Coral Bracho y al mismo tiempo contribuir a la divulgación de la obra de esta gran poeta mexicana.

² Cabe mencionar que fue necesaria una selección de los poemarios de Coral Bracho con el objetivo de mostrar lo más significativo de su obra. Los poemarios *La voluntad del ámbar* y *Ese espacio, ese jardín* así como el último volumen, *Sí ríe el emperador*, no fueron incluidos para el estudio detallado pero se incluye un breve análisis de los primeros dos en el capítulo cuatro del presente estudio.

I. La década de los setenta y sus poetas.

La década de los setenta en la literatura mexicana puede caracterizarse como fructífera. Una de las razones es la aparición de diversas revistas literarias independientes que dieron espacios a poetas jóvenes, tanto mexicanos como de otras latitudes, ya sea de lengua española o por medio de traducciones; se les llamaron “marginales” simplemente por que estaban dirigidas y organizadas en su mayoría por jóvenes, aunque en algunos casos apoyadas por personajes reconocidos del ámbito literario; pero también se consideraban marginales por dar espacio a la publicación de poemas de escritores nuevos cuyos trabajos no tenían cabida en las editoriales tales como Era, Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz, Siglo XXI o la de la Universidad Nacional Autónoma de México. En muchos casos, la vida de las revistas llamadas marginales era de corta duración debido a los problemas de financiamiento, de distribución y de ventas. La lista de revistas es larga pero mencionaré sólo las más relevantes. Entre ellas se encuentra *La máquina de Escribir* creada por Federico Campbell en 1977. En ella publicaron figuras que ya eran conocidas en el medio literario y otras que comenzaban a surgir: David Huerta, Evodio Escalante, Esther Seligson, Adolfo Castañón, Coral Bracho, el propio Campbell, Carmen Boullosa, Juan Villoro y la puertorriqueña Rosario Ferré, por mencionar algunos. Otros espacios dispuestos para la poesía joven fueron *El Ciervo Herido* (1975), *El Zaguán* (1975), *Cuadernos de Literatura* (1976), *El Telar* (1977). Todas ellas eran consideradas como editoriales o revistas marginales y tuvieron problemas de subsistencia, ya que convivían con las ya consolidadas *Revista de la Universidad* y *Plural* o *Vuelta* de Octavio Paz.

Lo que es relevante es el número de publicaciones, ya sea de alta calidad o de media³, y el empuje que le dieron a la producción literaria, y especialmente poética que encabezaron los jóvenes, unas veces con postulados grupales y otras reunidos por el mero interés de publicar sus trabajos y hacerlos del conocimiento de otros escritores y lectores. Es de reconocerse la actitud emprendedora y valiente de los poetas jóvenes al publicar sus creaciones y de abrirse paso en el ámbito literario que respondía a un momento cultural en México donde la figura de poetas como Octavio Paz, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz y José Emilio Pacheco, entre otros, ocupaban la atención de los lectores y los espacios en revistas y periódicos de nuestro país. Sin embargo, algunos de los poetas jóvenes de la década, con el tiempo, no llegaron a consolidar una madurez literaria pero muchos otros encontraron en las revistas marginales un espacio valioso donde dieron a conocer su trabajo y que posteriormente les abrió posibilidades de publicación en las revistas consolidadas así como en algunos suplementos culturales de los diarios de circulación nacional.

En este ambiente de mucha producción literaria pero también de competitividad, dentro de una gran variedad de propuestas, Coral Bracho, como varios de los poetas jóvenes de su tiempo, da a conocer en 1977 sus primeros poemas en una revista marginal: *La Máquina de Escribir*, y en el mismo año publica su primer libro: *Peces de piel fugaz*.

El fenómeno de las nuevas revistas con sus “nuevos poetas” fue tal que para 1980 la *Revista de la Universidad Nacional* publicó en un artículo⁴ un índice con poemas de algunos de los nuevos escritores jóvenes, poetas y narradores, que

³ Para profundizar en el tema de las revistas ver Rafael Vargas “Las nuevas revistas literarias” en *Revista de la Universidad Nacional*, octubre-noviembre 1978.

⁴ “Post Scriptum”, *Revista de la Universidad Nacional*, febrero-marzo, 1980.

funcionaba como una muestra de lo que se estaba escribiendo en esos años. Veintitrés poetas se incluyeron en la lista, de los cuales sólo cinco eran mujeres: Lilia Barbachano, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Isabel Quiñones y Verónica Volkow.⁵ Resalta la desventaja numérica con respecto a los poetas hombres aunque por otra parte, podemos encontrar en la década un esfuerzo por mostrar el trabajo de poetas mujeres. Héctor Valdéz publicó en 1976 una antología de poesía de mujeres: *Poetisas mexicanas (siglo XX)*⁶ donde la única consigna era ser mujer y haber publicado al menos un libro. El criterio de selección no fue muy estricto. En el fondo, la publicación del libro “trataba de conmemorar (con atraso considerable) el Año Internacional de la Mujer.”(Hinojosa, 1977:44-45) No hay en esta antología un espíritu crítico, como lo dice Hinojosa, es “una antología emparentada con la historia literaria. Hablar de movimientos o tendencias queda aquí por demás excluido” (Hinojosa, 1977:45). La idea de que no hay grupos o pertenencias claras entre las poetas aparece como una opinión negativa pero, desde mi punto de vista, es una característica importante que habla de una poesía que estaba conformándose, que expresaba diferentes intereses, que experimentaba con el lenguaje en diversos campos. La riqueza también se encuentra en la diversidad de miradas.

La incursión de estas mujeres poetas en el ámbito literario no se afilió a una corriente en particular, cada una fue delimitando su universo poético. Tal vez esta conducta de dispersión literaria se explica con la condición de la mujer en el ámbito social en general. Las mujeres no habían logrado obtener una posición independiente

⁵ Los poetas que fueron incluidos en esta muestra son: Luís Miguel Aguilar, Antonio Argüelles, Alberto Blanco, Ricardo Castillo, Sandro Cohen, Glen Gallardo, Emiliano González, Eduardo Hurtado, Jaime Moreno Villareal, Andrés Ordóñez, Roberto Diego Ortega, José Manuel Pintado, Vicente Quiriarte, José de Jesús Sampedro, Arturo Ramírez, Francisco Segovia, Alejandro del Valle y Rafael Vargas.

⁶ *Poetisas mexicanas (Siglo XX) Antología*. Intro. y notas de Héctor Valdéz, UNAM, México, 1976.

y dedicarse a sus intereses. Si pensamos que el feminismo en México verdaderamente se hizo público en la década de los setenta, comenzó su camino “con la idealización de la condición femenina que mistificaba las relaciones entre mujeres y desarrollaba una política arraigada en la identidad” (Lamas, 2006:903). Si en estos años la identidad esencialista fue un tema importante entre las mujeres, entonces fue el inicio de un camino introspectivo y de mucha reflexión para pensar la condición femenina separada de la mirada masculina, que por mucho tiempo había otorgado la de madre y esposa. Las poetisas, a través de su trabajo literario, fueron construyendo discursivamente las diversas identidades alternativas.

La actitud de “dispersión” que señalaba previamente, no sólo se veía en las mujeres poetisas. Desde otro ángulo puede verse que la falta de cohesión podría haber obedecido a una actitud ante la realidad social y cultural en el México de los años setenta. Como lo menciona Evodio Escalante en el prólogo a *Poetas de una generación 1950-1959*⁷ la causa política debería haber sido un hilo conductor en la poesía ya que se había experimentado socialmente un cambio político fuerte a raíz de los eventos de Tlatelolco 68. Escalante dice que “es difícil, sino imposible, encontrar en estos poetisas⁸ lo que podría llamarse una actitud política ante la poesía, que traduciría probablemente en una manera explícita de asumir los acontecimientos históricos inmediatos.” (Escalante, 1988:15) Y posteriormente define a este grupo de poetisas como integrantes de “una generación en la devastación, que posiblemente ha entendido que la historia no es otra cosa que un callejón sin salida al que ha sido

⁷ Evodio Escalante, “Prólogo”, *Poetas de una generación 1950-1959*.

⁸ Los poetisas antologados son Luis Miguel Aguilar, Efraín Bartolomé, César Benítez, Alberto Blanco, José Joaquín Blanco, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Héctor Carreto, Ricardo Castillo, Sandro Cohen, Luis Cortés Bargalló, Margarito Cuéllar, Alain Derbez, Jorge Esquinca, Kyra Galván, Ricardo Hernández, Francisco Hinojosa, Marco Antonio Jiménez, Eduardo Langagne, Pura López Colomé, Rubén Medina, Manuel Walter Medina, Fabio Morábito, Beatriz Novaro, Carlos Oliva, Víctor Hugo Piña Williams, Verónica Volkow, entre otros más.

conducida por otras generaciones alucinadas por las ideologías y por firmes creencias en la salvación del destino humano. Estos poetas han perdido esa credulidad.” (Escalante, 1988:15-16) Así que nos enfrentamos a poéticas variadas, enmarcadas en intereses personales que tocan la realidad de una manera muy subjetiva que marcan el estilo propio de cada poeta rompiendo la ilusión de grupo o de unión. La necesidad de crear una escritura que permita expresar una característica personal reacciona ante el pasado anterior donde los poetas se aglutinaban bajo manifiestos o posturas políticas.

Para tener una visión panorámica de la poesía que se ha escrito a la par de la escritura de Bracho, revisaré de manera general las propuestas de cinco poetisas nacidas en la misma década, ellas son: Pura López Colomé (1952), Carmen Boullosa (1954), Verónica Volkow (1955), Silvia Tomasa Rivera (1956) y Kyra Galván (1956). La poesía de cada una de ellas es una visión personal de una parte de la realidad, es una lectura del mundo, “un acto de voluntad que presupone un ejercicio de introspección o, dicho de otra manera, múltiples ejercicios de traducción sobre el mundo.” (Pérez, 2005:68) Es relevante revisar brevemente las propuestas de estas cinco poetisas para ver de qué manera sus poéticas tienen puntos de confluencia con la de Bracho, a manera de tener una aproximación de los temas explorados y su particular uso del lenguaje. Parte de ese mundo recortado en fragmentos visualizados en cada poema son lumbreras que han ayudado al sector femenino “a saber que no somos de una sola forma, que no somos una esencia inamovible, ni apéndice, ni complemento, ni costilla” (Lorenzano, 2007:351), la búsqueda de una voz que provenga de una visión del mundo en particular articula también la necesidad de configurar la identidad del que escribe. Cabe mencionar que las cinco poetisas que he escogido forman parte de un grupo más numeroso pero creo que el trabajo de cada una de ellas es, tal como lo

explicaré a continuación, particularmente significativo en el marco de la producción poética mexicana de las últimas décadas.

Pura López Colomé, nacida en la Ciudad de México, publicó su primer libro en 1985: *El sueño del cazador*; actualmente cuenta con un total de diez obras publicadas. López Colomé también ha destacado notablemente como traductora. Su poesía abarca diversos intereses; en cada poemario podemos leer diferentes aristas de una poética enraizada en el lenguaje como instrumento para indagar y escudriñar la experiencia humana. El trabajo de la poeta es sumamente amplio; por lo tanto, en esta presentación panorámica de poesía de mujeres sólo tomaré una idea que surge de sus poemas: el conocimiento del otro es el conocimiento de uno mismo. Esto se vincula con una apreciación de Gloria Vergara sobre el tema de la identidad en López Colomé, al decir que “somos no sólo en los otros o en las acciones que realizamos. Somos en lo que construimos. La identidad es, pues, una doble construcción.” (Vergara, 2007:171) En el poema “Atemporal” (López, 1988:101-102) se vincula el tema de la identidad con el del reconocimiento mutuo de los amantes, así como su unión:

1.

Te escucho caminar, estás de visita.
Pregunto: ¿quién?
Soy yo es la respuesta.
De la pared cuelgan hileras de plantas,
me deshojo en hilos de humo,
fíjate, nada les pasa cuando los miras.
Estás más cerca, estarás tan cerca
que perderé las esperanzas por completo.
La vigilia continúa.

2.

Te conozco ya.
Veo la diferencia entre un jardín descuidado
y otro. Existen dos extremos

e infinidad de lugares dónde estar.
Pero hay dos polos y un centro.

3. Sursum corda.

Soy yo, no pasa nada, no voy a pasarte nada.
El vaso se calienta, también el vino,
también las venas, el sufrimiento se derrama
encima de la mesa, en los ladrillos,
sabemos demasiado uno del otro;
un día de campo, querido,
es un negro experimento,
tus pasos no van a dejar huella
en ese campo.
Tu maravillosa frente, lo que ha quedado
tras tus ojos,
soy yo, no temas.

La cuestión de la identidad, en la que interviene la dinámica de la polaridad de sexos, se resuelve particularmente en el poema, pasando de una estrofa a la siguiente, es decir, con el transcurrir del tiempo. En la primera estrofa se hace presente una persona ajena que “está de visita”, es ese “yo” que está del otro lado de la puerta. En la segunda estrofa se aprecia una transformación, ahora hay familiaridad que se traduce en el reconocimiento total de ese otro: “Te reconozco ya”. El conocimiento de ese “yo” que es uno en particular se expresa a través de la metáfora “Veo la diferencia entre un jardín descuidado / y otro.” Y como si fuera una pequeña obra de teatro, en la tercera estrofa — en el tercer acto —, la interacción de las dos personas se hace evidente: “sabemos demasiado uno del otro”. Del “escuchar” de la primera estrofa, se pasa a la acción de “ver” y de “reconocer”. La experiencia de los sentidos al final da como resultado un conocimiento que en esta última estrofa se aprecia como excesivo: “sabemos demasiado”. Pero el exceso de conocimiento también causa dolor: “el sufrimiento se derrama”.

Después del proceso que se observa en el poema para llegar a conocer a una

persona, se presenta ahora el reconocimiento, el acto de distinguir a una persona por sus rasgos, de manera más particular. La voz poética nos dice que ese conocimiento se alberga en la memoria: “Tu maravillosa frente, lo que ha quedado / tras tus ojos, / soy yo, no temas.” El conocimiento del otro se traduce en una idea, un concepto, un recuerdo. Pero al estar albergado en la mente de otra persona, se internaliza. Ahora este “yo” de la voz poética forma parte de este “tu”. Se aprecia una suerte de fusión al estar el *tu* presente en el *yo*. En este sentido, esta propuesta de Pura López tiene coincidencias con la de Bracho al sugerir que las dicotomías hombre/mujer pueden ser transformadas en un *nosotros*, en una unidad a través del conocimiento, de la convivencia, y especialmente desde la óptica de Bracho, con el encuentro amoroso de los amantes. Esta idea se desarrolla principalmente en el primer poemario de Bracho, *Peces de piel fugaz*⁹, en donde el encuentro amoroso hace que las dos partes involucradas compartan sus sentidos para crear un solo cuerpo del placer, como sucede en el poema “En la humedad cifrada” (Bracho, 2006:35).

A su vez, la poesía de Carmen Boullosa configura un camino que abre posibilidades para explorar el tema de la identidad bajo el principio del cambio y la transformación. “Al leer a Carmen Boullosa parece quedar muy claro, desde el principio, que su poesía emerge con una clara conciencia del yo.” (Sefamí, 1999: 243) Y la conciencia clara del yo funciona como el punto de partida para la exploración de lo que serían las posibilidades de ser “yo”. Boullosa usa referencias culturalmente conocidas, como es el caso de *Eva* en “Eva uno” (Boullosa, 2004:20) tomada del pasaje bíblico para criticar las ideas que en las culturas occidentales se han

⁹ Algunos poemas de este volumen se analizarán en el capítulo tres del presente estudio.

relacionado con ella. La Eva que se conoce es aquella expulsada del paraíso, la que provocó la ira de Dios y recibió un castigo: el trabajo.

No aparece fresca ni recién hecha.
Va provista del sudor de su frente.
Trabaja, lleva las cuentas, paga impuestos.
Del Edén panadera, responsable,
mañanera y preocupada, vestida
de blanco, es el fiel reloj, minuterero
atento a la rutina, aguja, norte.

En el Génesis, se relata que Eva fue creada de una costilla de Adán lo que establece un sistema de dependencia, hasta de tipo biológico, con su “progenitor”. Este origen ha establecido un estado de sujeción femenina a cualquiera de las representaciones de poder masculino. En este poema la idea de subordinación y de dependencia de la mujer para con el hombre está puesta en tela de juicio, ya que no sólo es el hombre quien trabaja para el sustento del hogar. La Eva del poema es una mujer que contrario a la visión con respecto a su existencia en la sociedad casi parasitaria, trabaja y gana su pan igualmente con el sudor de su frente¹⁰. Cumple con todas las obligaciones “paga impuestos y lleva las cuentas”, en otras palabras es un ser productivo. Es un prototipo de mujer independiente, trabajadora y en ejercicio de sus derechos y obligaciones como ciudadana.

El trabajo de la mujer de nuestro siglo es de suma importancia. La información del Censo 2010, muestra que de cada 100 hogares 25 están a cargo de una mujer, ellas son “el minuterero atento a la rutina, aguja, norte”. La Eva panadera de nuestros tiempos puede verse en las grandes cantidades de mujeres que trabajan para mantener sus hogares; esta es una de las aristas de la identidad femenina en nuestro

¹⁰ La historia bíblica dice que, después de que la pareja Adán-Eva pecaron contra Dios comiendo del fruto del árbol del Bien y del Mal, fueron expulsados del jardín del Edén y castigados por Dios con estas palabras: “En el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra; porque de ella fuiste tomado...” Libro del Génesis 3:19.

tiempo, la mujer trabajadora y proveedora de su familia. Pero también en este discurso acerca de esta Eva panadera, Boullosa realiza una estilización paródica del discurso bíblico, ya que retoma y modifica la representación bíblica acerca de “Eva” que viene de la costilla, la dependiente del hombre y la presenta como un ser productivo, hace pan, es decir alimenta.

La construcción discursiva de Eva que se nos presentó en el análisis del poema anterior (“Eva uno”) explora sus sentimientos a través de diversas personalidades en el poemario *Las despechadas* del 2001. En él, gran parte de los títulos de los poemas comienzan con el artículo “la”, a manera de mostrar diferentes mosaicos que conforman la imagen de aquello que podría considerarse como arquetipos y roles sociales de la mujer, algunos relacionados a referencias bíblicas y otros a la mitología clásica: “La holgazana”, “La musa”, “La titiritera”, “La bella”, “La sabionda”, “La ciega”, “La idólatra”, “La obsesiva”, “La resignada”. Boullosa también incluye poemas que llevan por título nombres femeninos: “Eloísa”, “Julieta”, “Penélope”, “María”, “Santa Lucía”, “Elena”. Cada uno de ellos tienen una carga social y cultural albergadas en el inconsciente colectivo de la sociedad. Lo que leemos en los poemas es una ruptura con el arquetipo dictado por el nombre que evoca el título y como consecuencia, una reconstrucción de la identidad que le da ese nombre. *Penélope* ya no es la mujer que espera, ya que en su discurso ella dice “Detesto esperar” (Boullosa, 2004:75). Es notable el recurso de la ironía usado por Boullosa, es una forma de criticar, de poner en tela de juicio características preconcebidas con respecto al género femenino.

De esta forma, la poesía de Carmen Boullosa se presenta como irónica, incisiva, que cuestiona y desafía los conceptos establecidos con respecto a la identidad femenina en la sociedad. Su poesía es directa, no se aprecia una innovación relevante en el uso del lenguaje pero sí logra establecer una relación de éste con el mundo. No así en la poesía de Bracho, donde las palabras tomadas desde su primer significado hasta sus variables dependientes de muy diversos contextos, recrean atmósferas sensoriales que nos sumergen en experiencias placenteras. La relación del lenguaje con el mundo, que en la poesía de Boullosa constatamos de manera clara, en Bracho no se logra concretar. Con respecto al tema de la identidad, la propuesta de Bracho es romper con los binarismos. Al yo poético no se le asigna un género específico, leemos un “yo” o un “tú” que generalmente se transforma en un “nosotros”. La transformación se da a través del encuentro y particularmente el amoroso, al reconocer al otro involucrando todos los sentidos.

Existe un punto de confluencia entre las dos poetas: el erotismo como una fuerza vital. En el poema “Uno” del volumen *Los nuevos*¹¹ de Carmen Boullosa, se plantea la idea de la unión de cuerpos como un rito inicial. El acto comienza con un beso:

Cuando fuimos hechos la primera vez,
Formados de barro, guijarros y briznas,
La recién moldeada carne reemplazó al divino aliento.
No el Verbo: la espada y el beso infundieron
En el barro la erección y el beso. (2004:91)

El beso, el aliento divino, expresa la unión perfecta de los amantes; es la caricia que da la bienvenida al nuevo brote de vida surgido del barro. En este punto Boullosa retoma el mito maya del hombre primigenio hecho de barro, como lo veremos

¹¹ El poemario *Los nuevos* de 2002, está incluido en la antología *Salto de mantarraya y otros dos* publicada en 2004.

posteriormente de igual forma en el poema “En esta mezquita tibia”¹² de Bracho. También para Bracho, el beso es un acto que renueva la vida, que hace referencia a lo primigenio de la existencia del hombre. En otro momento del poema “Uno”, el encuentro sexual regresa a los amantes al origen de los tiempos:

No somos una huella sino el fruto, lo creado,
Lo que requiere del soplo de la vida.
No pisamos sobre lo marcado por un pie mandatario,
Pero así seamos nuevos, calentitos,
Repetimos la ceremonia milenaria del amor,
La que no deja huella porque es completa vuelo. (2004:112)

En el marco de la cultura y sociedad, el acto del amor se sugiere como una experiencia efímera, pero para los amantes la vivencia se guarda en sus cuerpos, se extiende por todos los sentidos y es una experiencia genuina cada vez que se lleva a cabo. El acto amoroso a la vez conjunta los dos polos de la especie humana. En el poema “El ámbito del placer” (2006:43) de Coral Bracho podemos encontrar la idea del placer como una cuestión primigenia del ser humano. Es una “semilla”: “La semilla es el cuerpo del placer; / es la pulida solidez que encarna el centro del ámbito del / placer que la sabe, / que la circunda con delicia”. La palabra semilla nos lleva a pensar en una cuestión inicial, en algo que crece, que se expande, que da vida. A través del encuentro de los cuerpos surge la vida: “Se presionan, se buscan, con delicada lentitud. Paladean / sus entornos.” La lentitud con que el encuentro se da anula el paso del tiempo, lo ubica en un espacio donde las sensaciones alteran la velocidad con la que pasa el tiempo. Y es así como “surge el primer resplandor del agua. Es un jardín.” El clímax amoroso, en una metáfora muy hermosa, crea un jardín, un lugar placentero que nos remite a aquel Edén anterior al pecado original. El acto amoroso, tanto para Bracho como para Boullosa es una celebración de la vida, es una forma de recuperar aquello primigenio del hombre.

¹² Este poema se analizará en el capítulo dos del presente estudio.

De acuerdo a la fecha de nacimiento, la siguiente poeta que abordo es Verónica Volkow, nacida en la Ciudad de México en 1955. Ha sido muy prolífica y hasta el momento suman nueve los poemarios y también ha incursionado en el ensayo, en la narrativa y es notable su trabajo como traductora. *Oro del viento*, que es su poesía reunida, fue publicado en 2003 con una distancia de veintinueve años de su primer libro *La sibila de Cumas*. Por *Oro del viento* la autora fue reconocida con el premio Carlos Pellicer. Este libro nos lleva a conocer unos recuerdos sobre un viaje en un paisaje lleno de sonidos y sensaciones. El yo poético que aquí se aprecia desarrolla su percepción a un grado máximo que le permite desentrañar los secretos de la naturaleza y ligarlos con la experiencia de la vida humana. El libro comienza con una petición para poder iniciar el viaje: “Dáme la humildad del ala y de lo leve, / de lo que pasa suave / y suelta el ancla” (2003:9). En estos versos podemos apreciar el elemento esencial para el viaje, — el ala —, su ligereza, su desapego que la voz poética presenta como “la humildad que suelte cadenas, / la verdad que desnuda”.

Una vez que se ha hecho la petición inicial, cuya forma se asemeja a una oración: el yo lírico pide “dame”, nos enteramos del destino del viaje: el cuerpo; y la petición inicial es contestada a través de una invitación en el poema “Alto fuego”: “Vuela conmigo, dijo, / a todas las habitaciones del mundo que hay en el cuerpo, / a todos los libros sobre la piel escritos, / a la poesía esculpida en su nervio de delicia” (2003:99). El cuerpo, a través de los registros de cada uno de los sentidos, almacena, a manera de un diario, las vivencias que cada persona experimenta. Nos relacionamos en el mundo a través del cuerpo. En él se guarda un lenguaje codificado cuyos “paisajes más intensos / en la piel envueltos” serían una fuente de poesía para el

yo poético. En este poema, la poesía se define como un “lenguaje de alas” que tiene la capacidad de recuperar el pasado, regresar al presente y jugar con la idea de trasladarse al futuro. Y específicamente, lo que se escribe directamente en la piel es el encuentro erótico; encuentra su metáfora en la palabra *fuego*, relacionada con el título del poema. En “Puertas del fuego” (2003:101), el yo poético profundiza sobre lo escrito en el cuerpo: “Memoria de la flor en la carne el sexo / se abre adentro de nosotros”. La pasión es una llama que funde los cuerpos: “Ya no somos nosotros / es la suavidad de la flor que nos devora / ella crece en nosotros, /ella es nosotros.” La pasión tiene una doble naturaleza, la de fuego porque consume pero a la vez es tan suave como una flor. El poema plantea que es la pasión la que une a los amantes, es un “río que atraviesa como fuego”.

El tema del encuentro erótico está presente, como lo hemos visto, en la poesía de Volkow, así como también en la de López Colomé y Carmen Boulosa. En el caso de Volkow, el encuentro amoroso crea una escritura sobre la piel. Con cada encuentro se van llenando las páginas de un libro, como se expresa en el poema “El inicio” (2003:109) en la sección seis: “Los amantes / sólo tienen sus manos para amarse, / solo tienen sus manos, / manos que son pies y alas sobre los cuerpos”. Estos versos podrían hacer referencia a la película *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway. Una joven cuyo padre cada año en el día de su cumpleaños le escribe frases de buena suerte sobre su rostro, desarrolla una obsesión por la caligrafía y poesía china. Ella escoge la piel de sus amantes para practicarla y de esta forma vincula la poesía con el erotismo. Por su parte, Coral Bracho en el poemario *Peces de piel fugaz*, presenta al erotismo como una forma de celebración de la vida. Desde otra óptica, Pura López, en su poesía sugiere que el encuentro amoroso es una

epistemología del ser amado y rompe binomios que parecían irreconciliables. En los poemas de Boulosa aquí presentados, el encuentro erótico remonta a la pareja en el origen de los tiempos.

En cuanto al uso de cadenas metonímicas, la poética de Volkow se asemeja también a la de Bracho. Un ejemplo en el poema analizado es la secuencia de imágenes poéticas que derivan de la pasión: fuego, flor y al final se compara, por medio de un símil, con un río. La diferencia más evidente entre la poesía de Bracho y Volkow es el uso del lenguaje, que en el caso de la última, se presenta al lector de manera diáfana, se desarrolla una idea, se recuerda una experiencia, se hace una proposición, es decir, hay una conexión clara de los poemas con el mundo del lector. Es una poesía menos experimental que la de Bracho. Los poemas de Coral Bracho crean atmósferas saturadas de olores, colores y ruidos. Cada libro de Bracho tiene que ser leído en su totalidad para poder apreciar las conexiones de los poemas entre sí. Se nota una experimentación profunda con la estructura de los poemas. Como afirma Víctor Manuel Mendiola en el prólogo a la antología *Tigre la sed*, en la poesía de Volkow “sigue operando un rigor del sentido, opta en sus mejores poemas por la dificultad de la cercanía; escoge el rigor no para quedarse en la jaula de las palabras sino para atrapar con su sustancia lo que respira precisamente fuera de ellas. La subyuga el monstruo del sentido, del control y de la forma.” (2006:23) Mientras que en la poesía de Bracho, la experimentación con las palabras hace que la forma se desborde, que la estructura de estrofas y versos se haga flexible para que circulen por ellos las diferentes experiencias que los poemas nos proponen.

La poeta veracruzana Silvia Tomasa Rivera también pertenece a la década de los cincuentas, nació en 1955. Su producción poética asciende a 12 volúmenes. El primero, *Duelo de espadas*, fue publicado en 1984 y el último en 2006 bajo el título *Luna trashumeante*. Rivera ha recibido premios como el Jaime Sabines en 1988, el premio Alfonso Reyes en 1991, en 1997 el premio Carlos Pellicer. Desgraciadamente sus libros son muy difíciles de conseguir y tal vez ésta sea una de las razones por las que las nuevas generaciones no conocen su trabajo y su difusión se ha visto limitada. Una de las características relevantes de la poética de Rivera que podemos apreciar en sus inicios, en *Duelo de espadas* de 1987, es la versatilidad de la voz poética para darle vida a una niña que vive su proceso de crecimiento hasta convertirse en mujer. La infancia no aparece como un tema central en las poéticas de López Colomé, Volkow o Bracho¹³; pero al igual que Rivera es posible encontrar destellos de este tema en la poesía de Boulosa y un desarrollo extenso en su novela *Antes*.

En *Duelo de espadas*, el yo lírico nos lleva a descubrir la vida de una niña que vive en un pueblo, en una zona rural donde la crianza de animales, la siembra, los vaqueros, los animales salvajes y la fuerza de la naturaleza funcionan como escenario de una vida infantil. El poemario está escrito con una secuencia temporal que permite aproximarse a los diferentes momentos en el crecimiento de la niña. La voz, aunque marcada con cierta inocencia, tiene una carga crítica importante que cuestiona y reflexiona sobre las cosas que suceden a su alrededor: “Vino el abuelo a visitarnos / y le trajo a mi hermano un rifle / para matar conejos; a mí no me trajo nada, / yo soy la mayor pero soy mujer.” (1987:15) Es clara la crítica a la sociedad machista en la que se desarrolla la niña en condiciones de desigualdad. La tristeza que produce el saberse

¹³ Cabe señalar que el tema de la infancia se aborda en el poemario *Ese espacio, ese jardín* pero a su vez se aprecia una vinculación con el tema de la muerte. En el caso de la poesía citada de Rivera es la mirada infantil la que importa.

persona de segunda categoría sólo por el hecho de ser del género femenino, va a ser una marca en los diferentes períodos de crecimiento de la niña. Esa niña inquieta también pregunta a su padre acerca de cosas que tienen que ver con la vida cotidiana a su alrededor y que le causan curiosidad:

LOS VAQUEROS que regresan de camppear
traen la algazara de mayo,
esperan que anochezca.

La Rufina vive en Palmasola
dicen que tiene una casa con varios cuartos,
y varios corredores, donde muchachas
de piel morena y cabellos ensortijados
como nidos de palomas moradas,
se dedican a cuidar el jardín.

Cuando los hombres van a Palmasola
regresan con un brío
como de caballos salvajes,
dispuestos a enfrentarse al sol
y al verdor destellante del potrero.

Papá, ¿quién es La Rufina?
Cállate niña, es cosa de hombres. (1987:18)

La niña de este poema es presentada como una observadora de su entorno que también lo cuestiona. Esta imagen evoca aquel personaje infantil que protagoniza *Balún Canán* de Rosario Castellanos. Ambas están en un proceso de crecimiento y ven, critican, y crean sus propias conclusiones de un mundo, esencialmente masculino, que no les ofrece oportunidad de participación en él. El padre desempeña el rol de imponer límites a la niña, cuando responde a su pregunta: “Papá, ¿quién es la Rufina? / cállate niña, es cosa de hombres”. El padre le da a entender que la Rufina es la propietaria de una casa de citas, y que ese universo sólo pertenece al género masculino. Es también relevante ver como en el discurso poético hay un acercamiento a ciertas características humanas a través del mundo animal: “muchachas con cabellos ensortijados como nidos de palomas moradas” y los “hombres con un brío como de caballos salvajes”.

El mosaico de la vida de la niña se puede armar de los diversos poemas de Silvia Rivera. Uno se refiere al episodio en el cual ella experimenta un cambio biológico — la aparición de la menstruación — que la forzaría a entrar al mundo de las mujeres: “arriba en un ciruelo, / un espasmo en el vientre / me hizo descender. (...) sobre la falda de popelina blanca / quedó la mancha, inevitable, / como un tulipán rojo.” (1987:34) La revelación del fin de la etapa infantil la marcó con “una mancha”, de ese color rojo que posteriormente se relacionará con la pasión y que por supuesto se refiere a la sangre. Otra experiencia a la que nos remite el poema es cuando la niña expresa su deseo de sumergirse en el mar, que podría ser la metáfora del inicio de la vida sexual; pero la madre le advierte de los peligros: “Porque el mar no es el río, / el mar mete su lengua hasta que te ahoga, / te destroza, es un beso del diablo / ese mar.” (1987:35) El mar significa aquí la relación sexual y esta descripción en vez de alejar a la niña de esta experiencia, que a los ojos de la madre es negativa, crea en ella un deseo que no será saciado sino hasta que lo viva. Es importante destacar que el simbolismo del agua, en este caso del mar, está relacionado con la feminidad. El discurso poético nos sugiere que el ejercicio de la sexualidad se experimenta de una manera tan intensa como lo es nadar en el mar: sentir la fuerza de las olas y quedar impregnado de sal. Después de experimentar el mar, ella habla de su experiencia: “Si le pierdes el miedo / podrás ir hacia adentro, provocarlo, / sentir cuando se viene / y te deja exhausta / inundando tu boca con espuma.” (1987:38) La experiencia, como también lo hemos visto en las poéticas de las autoras previamente revisadas, es lo que provee de conocimiento. Cuando el yo poético es el de un infante, conoce el mundo a través de la voz de los mayores, como adolescente lo vive y lo experimenta por sí misma.

El poema nos plantea que es sólo a través de la experiencia directa que se puede ir formando una opinión, un criterio sobre una cuestión dada. El poemario termina con una certeza importante que surge de la experiencia misma: “EL MAR es sólo el mar. / No es una perla, ni un muerto ni nada, / no embaraza mujeres, / cuando lo encuentras / tú ya sabes qué hacer.” (1987:39) El yo poético ha sufrido una transformación, es ahora la representación de una mujer que experimenta el amor, la soledad, la pena y el desamor pero marcados siempre con un tinte lúdico de niña. El espacio que durante la etapa infantil se limitaba al campo y al hogar, ahora se traslada a la ciudad, especialmente su vida nocturna. La noche en los poemas es una imagen casi personificada que promueve ciertos estados de ánimo y la ejecución de ciertas actividades. El insomnio parece ser el tiempo perfecto para la reflexión y fuente de poesía en muchos casos. También es notorio el tono de los poemas que difieren de los primeros. Es la voz de una mujer que ha desarrollado la habilidad de abordar el mundo a través del lenguaje y de conocerse a sí misma:

UN CABALLERO tigre viene por las noches
a chupar hasta la última gota del deseo,
ya me siento en sus garras
revolcándome
sobre la yerba oscura,
lamiendo lo más tibio de su cuerpo,
bajando al estanque de aguas dulces
donde una siempreviva
encuentra la razón de abandonarse.
Afuera la ciudad
con sus enormes carros
y sus damas
besa los sudores de la noche. (1987:47)

El yo femenino de este poema es ya una mujer sexualmente activa que conoce su cuerpo y disfruta el placer erótico. Su vida transcurre teniendo a la ciudad como testigo de sus vivencias. Como se ha visto a través de los poemas y versos aquí citados, la poética de Silvia Tomasa Rivera se ofrece al lector de una manera accesible. El lector puede identificarse con el yo lírico porque la relación de lo

planteado en los poemas y la experiencia del lector en el mundo logran sin mucha dificultad entrelazarse. Los poemas de Silvia Tomasa Rivera confieren importancia a la sexualidad en el proceso de conformar la identidad personal y específicamente de la mujer. Y en este punto, donde el ejercicio de la sexualidad se vuelve un factor determinante en la conformación de la personalidad donde se puede apreciar un punto de confluencia entre las poéticas de Bracho y Rivera. En la poeta veracruzana la sexualidad va descubriendo el paso de la infancia hacia la madurez en sus distintas etapas y en el caso del discurso poético de Bracho, el ejercicio de la sexualidad lleva a un encuentro con uno mismo a través de la experiencia con el otro ser que entra en contacto con uno mismo.

Por su parte Kyra Galván, la última poeta que comentaré en este capítulo, nació en 1956 y ha colaborado para diversas revistas y periódicos de circulación nacional. Recibió en 1991 el Premio Nacional de Poesía Joven de México Elías Nandino por el poemario *Un pequeño moretón en la piel de nadie*. Este es su segundo libro publicado de un total de cinco poemarios, más una novela sobre Sor Juana Inés de la Cruz llamada *Los indecibles pecados de Sor Juana* del 2010. También en este año se publicó una compilación de su poesía bajo el título *Incandescente*. La poética de Galván es muy diferente a las ya brevemente revisadas de López Colomé, Volkow y Rivera, principalmente por el uso particular del lenguaje. En la poesía de Galván el uso del lenguaje causa un efecto en el lector. Debido a que la denuncia feminista es un tópico relevante en su poesía, el lenguaje es directo y también crea atmósferas oscuras.

Si fuera el caso de pensar en semejanzas de la poética de Galván con alguna de las previamente presentadas, yo pensaría que se acerca más a la de Carmen Boullosa, ya que en ambas hay cierta crítica social explícita acerca de la condición de la mujer que de alguna manera las vincula con el feminismo. Pero el lenguaje de la poesía de Galván, a diferencia del de Boullosa, se caracteriza por cierta aspereza muy adecuada para abordar la realidad dura y decadente. En los poemas se libra una batalla por acostumbrarse a vivir con la soledad y con el desencanto. A diferencia de las propuestas poéticas comentadas antes, en la poesía de Galván no hay una celebración de la vida ni del amor, al contrario, a diario se acude al funeral de uno mismo. No hay relaciones humanas que unan cuerpos y sentimientos, no hay experiencias que traigan placer a los sentidos o momentos donde la pasión reafirme la vida. Así, en *Un moretón en la piel de nadie* se manifiesta un sentimiento oscuro de completa insatisfacción respecto a la condición humana en la sociedad posmoderna. El poema “Cuatro A” (2005:18) aborda el tema de la soledad que es una marca que llevamos los habitantes de las grandes ciudades en la actualidad:

Ah, soy un pequeño cangrejo.
Duro/lento/miope.
Marcado en su caparazón
por un solo signo:
soledad.

La imagen del cangrejo podría interpretarse como la alegoría de la condición humana o también podría leerse como un símil para hablar del estado de ánimo del yo lírico. El caparazón funcionaría como esa barrera que nos divide de las otras personas, lo que nos hace individuales sin la capacidad de interactuar con los demás. A esta condición se suma la miopía, la incapacidad de ver a los que están alrededor de nosotros. Aunque vivimos en ciudades con millones de habitantes, existe la posibilidad de sentirse solo y no encontrar a alguien con quien pasar el tiempo; es la paradoja de

la sobremodernidad, de la cual habla el antropólogo Marc Augé y que abordaré en el capítulo cuatro de este estudio dedicado al poemario *Cuarto de Hotel*, de Coral Bracho. Y como comentario adicional, vale la pena señalar la selección de los títulos de los poemas, como por ejemplo “Cuatro A”; ya que hacen referencia a una forma de organización numérica, a los cálculos fríos que muestran los números, atmósfera que coincide con el panorama gris propuesto en la poética de Galván.

Un aspecto que resalta en la poesía de Galván es la ciudad. Aparece personificada en el poema “Tres A”. Su respiración roba vida a todo aquel que vive en ella. Las calles, los edificios, las oficinas son artefactos de los cuales la ciudad se sirve para agudizar la desdicha de vivir en ella. La gente se convierte en habitantes robóticos, autómatas, carentes de vida propia. En el poema “Tres A” subraya esta agonía:

Volviéndonos un grano más
del desierto gris que nos sofoca
en su ausencia y su absurdo.
Nuestra sangre se entromete en
nuestras venas
bombea el corazón
y de veras nos hace creer que estamos vivos.
(2005:17)

La ciudad es el “desierto gris” que nos remite al asfalto y cemento que conforman las construcciones que parecen asfixiar a sus habitantes. Pero lo que le da un tono aún más duro al poema es lo absurdo de la existencia en la ciudad. Surge entonces la pregunta: ¿Cómo deberíamos vivir? ¿En qué condiciones? Nosotros, los habitantes de las ciudades del siglo XXI ¿podríamos concebir nuestra vida en otros espacios que no fueran las ciudades? La poeta no da respuesta a las interrogantes. Con la imagen de “la sangre se entromete en las venas” el yo poético expresa la pérdida de la voluntad por parte de los habitantes. Se aprecia un estado casi vegetativo que responde a la

indiferencia ante la vida misma y éste será un tema recurrente en los poemas de Galván y encuentra su coincidencia en el poemario *Cuarto de hotel* de Coral Bracho. Mientras en el poema de Galván la ciudad se representa como un espacio ajeno al habitante, confusa y distante, en *Cuarto de hotel*, se aprecian las reflexiones del yo lírico acerca de la soledad y el anonimato que se experimentan al vivir en las grandes ciudades.

En *Un moretón en la piel de nadie* se articula también una denuncia feminista. Se critica el voyerismo de los hombres que miran los cuerpos de las mujeres cuando realizan sus quehaceres cotidianos, transitan por las calles o están en sus lugares de trabajo. El yo poético destaca la mirada masculina que se levanta como un juez que aprueba o no las cualidades físicas de una mujer. En el poema “Diez B” (2005:29), Galván aborda con ironía magistral el comportamiento de los hombres:

Día tras día
entre nueve y media y diez en la oficina
esos licenciados que llegan coqueteando
gallos de pelea
jóvenes y con un buen futuro bajo sus sacos a cuadros
se me quedan mirando cuando paso.
Entonces yo segura de traer algo raro
me reviso la bragueta, los botones de la blusa.
Todo en orden. Sólo se atreverían a pensar
qué buenas nalgas.
Sólo se desprenderán de sus gestos de economistas
graduados con mención de honor
cuando se desprendan de su amadísima silla giratoria
y vuelvan al aire de la calle
y ser los pobres diablos que son
(...)
Dormirán frente a la premier de la televisión
o se tomarán una cuba en casa del compañero casado.
De todos modos en la mañana e incansables
adoptarán su glamorosa figura con harta dignidad
convencidos de la utilidad de su existencia
creyendo que poder pensar
qué buenas nalgas
es un verdadero privilegio.

Galván crítica con severidad la simpleza del pensamiento masculino; el hecho de que los varones se sientan superiores, resulta de su creencia en la capacidad de emitir juicios sobre las mujeres. Esta actitud está metaforizada en la imagen de un *gallo*, el animal que se distingue por imponer su hegemonía dentro del gallinero mediante picotazos, es decir ejerciendo violencia. Estos oficinistas de los que habla el yo poético, aprenden actitudes con tintes machistas gracias al ejemplo de los compañeros casados; así se establece un tipo de comunidad entre ellos en la cual se forman como machos. El poema ridiculiza las formas de entretenimiento, típicamente relacionadas con el hombre: ver fútbol, tomar alcohol, hablar sobre las mujeres y sus cuerpos; discutir sobre economía y autos.

Una variante a esta denuncia feminista es la reflexión sobre la falta de progreso o de cambios en cuanto a la condición de la mujer pese a los esfuerzos políticos y sociales que se han llevado a cabo por diversos grupos de la sociedad. En el poema “Las apariciones rutinarias del sol” (2005:79), la salida del sol que marca el inicio de todos los días, es un lastre para las mujeres porque indica el comienzo de la rutina diaria que de alguna forma limita el progreso del género femenino:

(...)

Aquí estoy
para limpiar el piso los sábados por la mañana
y olvidarme del amanecer.
No hemos hablado de las apariciones rutinarias del sol,
cuando a las mujeres todo se nos hace añicos
porque el sol se nos hunde
y nadie nos enseña a gritar
porque somos el naufragio
de nuestro único cuerpo lleno de vida
y de ignorancia por vivirla.

El sol, como posible símbolo de vida y esperanza, funciona aquí como un anuncio de la repetición de los deberes asignados a las mujeres; el sol sale diariamente así como

el yo poético debe cumplir con sus labores sin forma de evadirlo, como no se puede evadir el amanecer. “El sol se nos hunde” (v. 6) es una metáfora del trabajo pesado que el día trae acentuado incluso cuando se trata del día sábado, que, por lo general, se considera un día de descanso. Galván critica la pasividad con la que las mujeres acatan las órdenes impuestas en la dinámica doméstica: “y nadie nos enseña a gritar” (v.7), es decir, no hay voces de queja o de denuncia que expresen el descontento o la inconformidad por las labores domésticas asignadas arbitrariamente al género femenino. La resignada aceptación de los roles femeninos en la familia se transmite de una generación a otra. Pero de alguna forma, en este poema se alza la voz para denunciar esta situación.

La muestra de poesía de las cinco escritoras que se ha presentado en este capítulo, conforma un mosaico que nos da una aproximación a los intereses poéticos de las escritoras nacidas en la década de los cincuenta. El tema que podría de alguna forma conjuntar sus propuestas poéticas podría ser el ejercicio de la sexualidad como una parte esencial para la conformación de la identidad y una práctica que permite interactuar de manera profunda con otro ser humano. Para Volkow, Boullosa, Rivera y Bracho el ejercicio de la sexualidad posibilita romper la dicotomía entre hombre y mujer, ya que los amantes, al encontrarse, crean una unión. La crítica con tintes feministas acerca de la condición femenina en la sociedad mexicana se expone en la poesía de Boullosa y Galván, se ponen en tela de juicio los estereotipos y los roles asignados a las mujeres y los hombres así como las construcciones culturales de los géneros masculino y femenino. Las dos poetisas hacen un uso magistral de la ironía para lograr que el lector reflexione sobre estos temas. La forma en que Bracho crea neologismos y rompe la sintaxis acostumbrada del castellano son aspectos que marcan

la diferencia de su poesía con respecto a las otras cinco poetas aquí mencionadas. Como veremos en los siguientes capítulos, Bracho decide, desde el inicio de su poesía, experimentar, hacer flexibles las formas poéticas, hacer uso de la ambigüedad. Y esto explica por qué se requiere de una fuerte participación por parte del lector en la construcción de significado de cada poema de la autora. El lector no solo disfruta, reflexiona, toma partido o no de lo que se plantea en el discurso poético, sino que hace el trabajo previo, une las imágenes, las metáforas, indaga en la ambigüedad para lograr aprehender lo que el poema quiere comunicar. En este sentido la poesía de Coral Bracho demanda un trabajo de lectura profundo.

Estos aspectos mencionados de la escritura de la poeta mexicana –la ambigüedad, la experimentación con el lenguaje –, dirigen nuestra vista al estudio de dos de los recursos fundamentales que nos ayudan a acercarnos con mayor claridad a su poesía: el rizoma y el neobarroco. Ambos comparten una característica de origen: un espíritu crítico. El rizoma critica el modelo de organización europeo que subraya las diferencias entre centro y periferia en los diferentes aspectos que conforman una sociedad y el (neo)barroco se apropia de la herencia europea para convertirla en un motor creativo que guarde los rasgos de la identidad americana. Como veremos por medio del análisis de diversos poemas de Bracho, éstos ofrecen un discurso que se va extendiendo sin pretender llegar a una conclusión. Un poema puede comenzar a leerse desde cualquier verso o de un poemario puede tomarse cualquier poema para comenzar la lectura. La poesía de Bracho, en este sentido, no impone un código de lectura, en términos de la propuesta filosófica del rizoma, no establece una jerarquización de significados, al contrario, éste se va extendiendo a medida que el poema se va desarrollando.

II. El rizoma en tanto estrategia poscolonial.

Gilles Deleuze y Felix Guattari ya venían desarrollando el concepto del rizoma desde su libro *El Antiedipo*, donde mostraron una crítica muy fuerte del pensamiento binario. El pensamiento rizomático, que más que formar parte de una teoría, permite conceptualizar una resistencia a todo lo binario, a las jerarquías y a las estructuras que establecen relaciones de subordinación o de centro y periferia. La postura claramente rebelde que asumen Deleuze y Guattari se podría vincular con algunos acontecimientos históricos sucedidos en la última parte de la década de los sesentas, por ejemplo los movimientos estudiantiles tanto en México, Estados Unidos y diversos países europeos; así como los intentos de reforma política en Checoslovaquia. Aunque en Europa occidental ya existían democracias, aún muchas instituciones, entre ellas las universidades, seguían ejerciendo un fuerte autoritarismo. En los setentas la muerte de Franco y su consecuente fin de la dictadura militar en España y en los ochentas el comienzo de la desintegración del bloque comunista, la implementación de las políticas económicas neoliberales marcaron un cambio importante en la organización política y social de varios países. Era necesario introducir nuevas formas organizativas y de pensamiento. Así, “el pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari pretende ser *radical* en el sentido de una ruptura con casi todo lo producido en la historia del pensamiento filosófico. Hay un corte pretendidamente radical que recuerda la pretensión posmoderna de una originalidad que la habilitaría a ser la marca de un nuevo tiempo histórico.”(Fabris, 2000:25) No hay la pretensión de desarrollar un sistema, el motivo por el cual no es parte de una teoría. Y este acercamiento tendría que entenderse como una metáfora al tener su referente en el mundo botánico, que tiene como peculiaridad ser un tallo que crece en cierto modo de forma caótica y horizontal.

Para dar un ejemplo de este pensamiento, Deleuze y Guattari mencionan que los libros se entienden en sí como un reflejo del mundo y que son como *árboles* dentro de “su sistema arborescente de carácter jerárquico que admite un centro de significación y de subjetivización” (1977:8). Esta idea se extiende a varios ámbitos, y uno de los más importantes es el del poder del Estado y su ejercicio en cualquiera de los espacios sociales. Y en su filosofía de resistencia, Deleuze y Guattari presentan al rizoma como “un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central; definido únicamente por la circulación de estados.” (1977:10) La característica de ser “acentrado” nos lleva a pensar en la ruptura de la dicotomía centro-periferia o de cualquier otro binarismo, característica aplicable a varios ámbitos de la vida como la conocemos en nuestras sociedades actuales, ya sea en el campo social, económico, cultural: hombre-mujer, rico-pobre, culto-inculto, etc. Pero también puede extenderse a un nivel más amplio cuando hablamos de países del primer, segundo¹⁴ y tercer mundo. Mientras entre los países del primer mundo la mayoría tuvo colonias en otros continentes, los del tercer mundo frecuentemente han sido colonias que se independizaron del respectivo poder imperial europeo. Es decir, existen los países europeos que conforman el centro, tales como España, Inglaterra y Francia, por mencionar a los colonizadores más importantes; y los países de América Latina, que fuimos colonias y que ahora estamos en el nivel internacional en la perifería social y económica. Y es en este punto donde es posible vincular la conceptualización rizomática con el discurso poscolonial.

La crítica poscolonial se establece en “los países que se independizaron del poder colonial, el poscolonialismo corresponde a un deseo de relectura y revisión del

¹⁴ Vale la pena aclarar que el segundo mundo eran los países del bloque socialista, que al desmoronarse el bloque soviético también desapareció.

pasado, así como de los discursos hegemónicos.” (Seydel, 2007:422) En cuanto a la importancia de la revisión de los discursos hegemónicos se vincula la argumentación rizomática con la teoría poscolonial, “desde los espacios en que los saberes, instituciones y prácticas culturales europeos y no europeos se hallan superpuestos” (Seydel, 2007:422). Me parece que el espacio literario es uno de los más complejos debido a la superposición de diversos aspectos que conforman la vida cultural y social de un país marcado por un pasado colonial. A través de la literatura se puede incursionar en el pasado y llevar a cabo una relectura de los eventos históricos que han marcado la vida nacional. Entre las novelas que abordan temas de la historia nacional confiriendo particular importancia a la experiencia histórica de las mujeres, cabe mencionar *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa, *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán y *Oficio de tinieblas* y *Balún Canán* de Rosario Castellanos. En estas novelas, el ojo crítico que desmenuza los eventos históricos colectivos que enmarcan las historias individuales, muestra que hay un afán revisionista importante en cada una de ellas y una crítica de los discursos hegemónicos. Al contrario, no lo es de manera evidente en la poesía de Coral Bracho. La propuesta de esta investigación es descubrir algunos de los temas que se discuten en su poesía en la que se toma el rizoma como un recurso literario y con él la poeta experimenta una forma distinta de escribir poesía.

Como ya habíamos visto, por medio del concepto del rizoma Deleuze y Guattari pretenden hacer una revisión de la forma en que las sociedades occidentales, en general, han sido organizadas, abarcan diferentes aspectos como la crítica al capitalismo o todas las nociones y conceptos instituidos por Freud para entender el comportamiento humano. Esta voluntad por revisar todo lo hecho anteriormente es

tomada por los grupos interesados en los estudios poscoloniales para pensar y revisar cómo los países que se independizaron de la respectiva potencia imperial europea, hemos construido nuestras identidades, pertenencias, ideas de ver el mundo, etc. En América Latina, los debates acerca de la condición poscolonial y la identidad se conjugan con los estudios de género. A su vez, los estudios de género discuten la interpretación de la igualdad y la diferencia de los sexos, y por supuesto este debate también está presente en la literatura. De las poetisas a las cuales hice referencia en el primer capítulo de este trabajo, Carmen Boullosa o de Kyra Galván participan en sus poemas en esta discusión. En el caso de Coral Bracho, podemos observarla a través de dos aspectos importantes de su poesía, la forma acentrada, por supuesto tomada de la idea del rizoma y la de los sujetos gramaticales; nunca está claro si el hablante lírico es varón o mujer.

Bracho, al presentarnos poemas largos y sin un centro claro, en combinación con la enunciación simplemente de un yo o un tú, muestra un interés por romper con la diferencia entre los dos sexos y con el sistema de centro-periferia. Los poemas de Bracho no dicen “algo”, no significan una cosa en específico, son un conjunto de saberes y experiencias que se muestran al lector como un trabajo hecho de diversos hilos que pueden ser tomados desde cualquier punto del poema. Estos, por mí llamados hilos, se explican con la naturaleza misma del rizoma:

Un rizoma conecta un punto cualquiera con otro, no está formado por unidades sino por dimensiones. Constituye multiplicidades lineales. Está formado por líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, de acuerdo a la cual, siguiéndola, se metamorfosea la multiplicidad y cambia de naturaleza. (Deleuze y Guattari, 1977:10)

Bracho logra la construcción de multiplicidades lineales confiriendo dimensiones, o más bien profundidades a los versos a través del uso de los paréntesis. Esto lo

podemos apreciar en “En la humedad cifrada” del poemario *El ser que va a morir* de 1981:

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas – cieno bullente – landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco
en tus ciénegas vivas, en tus lamas: los rastros
 en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
-- siglas inmersas; blastos--. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros.

El ser que va a morir es un poema sinestético, es decir que en él se encuentran referencias a percepciones por los cinco sentidos y éstas se enmarcan en el contexto de un encuentro amoroso narrado por el yo poético. Los dos aspectos más relevantes a analizar en este poema son el uso del paréntesis y el encabalgamiento, que como veremos, se relacionan con algunas características del rizoma.

Si pasamos la vista de manera rápida por el poema podemos constatar que contiene varios paréntesis que son recursos usados para dar el efecto de profundidad de sentido, también es asociativo y saturado de significados. Al comienzo del poema nos damos cuenta de que hay alguien que “oye un cuerpo con avidez, abrevada y tranquila” (vv. 1-2); esta condición logra ser comprendida a otro nivel gracias a la

información que se presenta dentro del paréntesis. La “avidez abrevada y tranquila” es también como aquella “(de quien / emerge, de quien se extiende saturado / recorrido/ de esperma” (vv. 2-6). Los hilos se van tejiendo para proponer que la sensación de plenitud experimentada en un encuentro amoroso se relaciona con un cuerpo “recorrido de esperma”, las dos imágenes presentadas en estos versos se complementan una a otra para dar una sensación de saciedad y de satisfacción plena, sin dejar de mencionar la carga erótica que estas imágenes evocan. Todo esto sucede en el marco de “la humedad cifrada” (vv. 6-7). Y nuevamente vemos cómo la humedad cifrada, a través del paréntesis, adquiere una nueva profundidad cuando el yo poético nos dice que es también “(suave oráculo espeso; templo)” (v.7). Las líneas se abren al pensar en la palabra “cifrada” como un oráculo, algo que debe desentrañarse, que su código puede ser revelado para conocer su enigma. De igual forma el templo, la humedad que a su vez se relaciona con el esperma y con la condición misma para el placer¹⁵ sexual, es ese punto de encuentro, no precisamente entre la deidad y el hombre sino entre dos seres humanos, es la unión de los dos cuerpos. Ese misterio enmarcado por la humedad está cifrado, es un enigma difícil de explicar por el mismo misterio que encierra.

La multiplicidad de sensaciones y experiencias que otorgan las profundidades se amplían por la capacidad de metamorfosis de un elemento. En el verso 16: “... Oigo (tu semen táctil) los veneros, / las larvas” vemos que el sentido del oído expande sus posibilidades y puede entrar en contacto con un semen táctil. El escuchar se nos presenta también como un sentir, hay una metamorfosis del sentido

¹⁵ Es importante señalar que se ha escogido el termino “placer” en vez de “goce”, ya que según Néstor Braunstein (1990) el placer está relacionado a lo vital, arrasa con las diferencias y está ligado al deseo que es objetivo y universal. Y el goce es opuesto al placer ya que en él se establece la pugna entre el amo y el esclavo y se fundamenta en el orgasmo puramente genital.

del oído al sentido del tacto. Así, el semen táctil que es también “los veneros” y “las larvas”, el primero por ser un manantial, un lugar donde el agua fluye, donde la vida nace y el segundo por la semejanza de color –blanco, transparente–; ambos apelan tanto al oído como al tacto: si evocamos al agua se puede crear un efecto musical y esto aunado a la imagen blanca de las larvas nos da como resultado el correr del agua, que de la fuerza que lleva, genera espuma, como larvas. Inmediatamente después aparece el sentido del tacto entrando a un mundo de humedad que nos recuerda la multiplicidad de las imágenes relacionadas con la palabra “semen”: ciénegas, lamas (v.18). Pero a su vez, las imágenes relacionadas con el elemento del agua tienen la misma capacidad de cubrir superficies, como la piel, tal como la “fragua envolvente” lo hace. La secuencia de imágenes poéticas que se venía tejiendo alrededor de la idea de lo acuático se transforma para dar paso al fuego y destaca su capacidad de transformar el estado de los metales o incluso deformarlos.

La saturación de significados que se logra gracias al uso de los parentésis, se relaciona además con el manejo de la figura del encabalgamiento que es también una característica sobresaliente de la poesía de Coral Bracho. Helena Beristáin menciona que “el encabalgamiento se da cuando una construcción gramatical rebasa los límites de una línea y se desborda abarcando una parte de la línea siguiente” (Beristáin, 1989: 88). Esto se puede ver a lo largo de prácticamente todo el poema, como al inicio: “Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila / de quien se impregna (de quien / emerge”. El encabalgamiento en este poema hace que la lectura de los versos cree un ritmo particular que podría compararse al correr del agua, pero especialmente se asocia al oleaje del mar, donde por momentos corre vertiginosamente, en otros de manera más tranquila y también hay momentos de calma, los cuales podrían

encontrarse gracias a las comas que se encuentran en algunos de los versos, aunque también de alguna forma los paréntesis funcionan como pequeñas pausas en los versos; y por supuesto que el ritmo del poema se relaciona con las imágenes acuáticas que se presentan. El encabalgamiento “obliga a abreviar la anterior pausa final métrico-rítmica –para evitar que se fragmente el sentido–, lo que coadyuda a hacer oscilar el discurso entre el verso y la prosa, es decir lo hace naufragar en la ambigüedad.” (Beristáin, 1989: 88) Como se lee en la descripción de la figura del encabalgamiento, su función es evitar la fragmentación de sentido, y es una figura que Coral Bracho bien escoge como herramienta que contribuye a la estrategia rizomática. Bracho, a través de la estructura de sus poemas, logra que el poema tenga sentido al ser leído únicamente en su totalidad. Los poemas de Bracho no son aquellos que logren quedarse en la memoria con versos o estrofas sueltos que nos atraigan de manera independiente.

Las descripciones del cuerpo que discursivamente el yo poético va construyendo, nos ubican en un contexto de celebración de la sexualidad, el yo lírico manifiesta lo que resulta del hecho de recorrer y descubrir a ese otro cuerpo. El placer de la sexualidad¹⁶ es también una característica de la escritura rizomática, “lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con lo animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del artificio, muy distinta de la relación arborescente: todas las formas de “devenir”. (Deleuze y Guattari, 2007:10) Vemos en el poema que diversos elementos están involucrados, se habla de espacios

¹⁶ Cabe mencionar que de acuerdo a los planteamientos de Georges Bataille, el erotismo tiene relación con la muerte: “el impulso del amor llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (1997:46). El ser humano en el momento del encuentro sexual experimenta un tipo de muerte ya que al abrir su intimidad a otros se asemeja a un tipo de muerte. Es posible que el título del poemario, *El ser que va a morir*, tenga relación con el punto de vista que relaciona el erotismo con la muerte, ya que el volumen tiene como uno de los tópicos principales la celebración de la sexualidad humana.

de la naturaleza como “costas” (v.10), “landas” (v. 11), “selvas” (v. 15) y una “ciénega” (v. 18). Encontramos también aspectos de la naturaleza que nos remiten al concepto de humedad tan relevante en el poema: “limos” (v.8), “embalses” (v. 8), “cieno” (v. 11), “musgo [so]” (v. 12), “savia” (v. 12), “venero” (v. 16), “lomas”, “légamos” (v.22) y “glebas” (v.24). La sexualidad en el poema está estrechamente relacionada con la exposición sensorial del yo poético. La entrada a ese cuerpo otro, a esa otra naturaleza es a través de los sentidos. Vemos que el poema inicia con: “Oigo tu cuerpo”. Se establece en este verso la voluntad de reconocer al otro por medio del oído, lo que implica un mayor detenimiento que por ejemplo, la acción de ver que podría durar unos cuantos segundos. Oír permite que aquello que se percibe se interiorice y busque ser descifrado. Aquí el oído y la vista se hermanan para que a través de la contemplación se pueda conocer y entender al otro.

Posteriormente aparece el deleite del reconocimiento de ese otro cuerpo a través del sentido del gusto: “bebo [...] tus savias densas” (vv. 9, 11) y se complementa con el olfato: “Huelo [...] las brasas” (vv.14-15). El recorrido por este cuerpo también acciona su máquina sensorial y la voz poética lo hace notar cuando, en una segunda aparición del oído ahora combinado con el tacto, leemos: “Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas” (v. 16). La imagen de los “veneros” y no sólo un venero, multiplica la sensación de humedad pero también nos remite al encuentro sexual como el acto primigenio de la unión entre el hombre y la mujer, es el venero la imagen del origen y el elemento del agua la de procreadora de vida, como la materia potencializadora de la reproducción. Nótese que a la lluvia se le otorga la capacidad de fecundar, se asocia con lo masculino mientras que a la tierra con lo femenino. Por ello, entre el semen y la lluvia se establece una relación de semejanza. Este recorrido

sensorial ahora da paso al tacto, a la materialización de lo que se escucha y lo que se huele y hasta lo que se bebe. El yo poético “toca” (v. 17) y a la vez “abre”: “(Abro / a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz)” (v. 21). El reconocimiento del otro cuerpo a través del sentido del olfato y del oído logra llegar a su punto culminante con el tacto, todo aquello que se percibía ahora es tangible. En este punto los cuerpos están cercanos, los límites entre los cuerpos se desvanecen. La fusión de los cuerpos la vemos reflejada en los versos: “tus atrios” (v.23) que es un lugar de estancia, y es donde el yo lírico encuentra “las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas), / los hervideros” (vv.24-25). Vemos en la imagen del vino, a través de la palabra *libaciones*, el ánimo de festejo, el ambiente propicio para el encuentro erótico. Y nuevamente aparece la imagen de la humedad en los *hervideros*. Esta humedad ahora tiene una voz, es un manantial que al momento del nacimiento del agua crea una efervescencia. Vemos así, que el placer también tiene una voz, en tanto que se compara con el murmullo del agua.

Cabe destacar que, finalmente, el yo lírico, en la exploración del cuerpo del amante, fue dejando huellas, como lo dicen los versos “En tus atrios: / las huellas vítreas” (vv. 23-24). Las huellas translúcidas de las que habla el yo lírico parecieran ser como ventanas que comunican a espacios por dónde el amante, durante la experiencia amorosa, puede transitar. Quizá estas huellas podrían leerse como señales que el amante va reconociendo, de aquí que sean vítreas y se pueda ver a través de ellas y así, en la interacción de los amantes, se desprende un elemento más que permita ahondar en el conocimiento del otro. Es así como la descripción sobre el encuentro de los amantes se refiere a lo diáfano, en el sentido que cada amante puede conocer lo que el otro va experimentando; el hablante lírico expresa sus sensaciones

pero también nos va diciendo lo que va percibiendo del otro. El poema es un acercamiento al ser amado a través de una descripción detallada del cuerpo y de las sensaciones del otro, la unión de todos los sentidos forma el cuerpo del yo poético en un tipo de interdependencia sensorial con el cuerpo que está describiendo. Una sensación une a la otra, así como el rizoma se teje horizontalmente; forma una sola superficie de piel que comparten los dos cuerpos, de modo que el yo y el otro desaparecen, hay una unidad. El que enuncia también es construido a través del lenguaje. La cartografía es de tipo sensorial, pero a diferencia de una intención inicial de hacer un mapa de un territorio para después poseerlo, lo que vemos en el poema es una cartografía hecha para dar paso a la circulación de estados, que en este caso tienen que ver con aquellos desprendidos del encuentro erótico. El mapa sensorial que el yo lírico va diseñando “marca” los espacios de placer para que en un próximo encuentro, los amantes vayan construyendo una nueva experiencia sobre lo ya conocido del ser amado. Lejos de ser una estrategia, la creación de este mapa une a los dos seres que están dentro del juego erótico, es una experiencia compartida inherente a cualquier ser humano. La frontera que separa al hablante lírico del otro se va haciendo cada vez más estrecha gracias al descubrimiento del sentir del otro, y las acciones culminan con la fusión de los amantes. En este poema, “En la humedad cifrada”, la poeta sugiere que los amantes tienen ya una familiaridad, que lejos de crear apatía o aburrimiento, el ir descubriendo más y más al otro y conocerlo a mayor profundidad cada vez que se encuentran, se convierte en toda una aventura, que aunque ya se conocen respuestas sensoriales del ser amado, siempre existe la sorpresa de transitar por espacios no explorados.

Con el énfasis en la cuestión sensorial hay también un trabajo importante en lo que atañe al tema del cuerpo. Este registro es recurrente en la poesía de Bracho, es un paisaje poblado de espacios líquidos, de batracios, de peces, de plantas. La poeta habla del cuerpo en relación con el erotismo y el acto sexual.

Algo importante de resaltar de la poesía de Bracho es que en sus poemas no hay un determinismo genérico al registrar el tema del cuerpo. Lo que sí es claramente visible es el acercamiento que desemboca en un discurso poético barroco marcado por la abundancia de descripciones, que muchas veces toman vocabulario del campo de la biología. En esta abundancia vemos que las experiencias se expresan con sustantivos y adjetivos que no apelan a un género –masculino o femenino– en especial, la mayoría son neutros. De hecho la poesía de Bracho no tiene postulados, hay en ella una infinidad de registros que apelan a la experiencia del lector pero no le asigna un tema en especial que sea su centro. En el caso de “En la humedad cifrada”, sabemos que el cuerpo descrito es masculino por la mención del “semen” aunque esta palabra se une a la cadena de metáforas de la humedad y del origen y que al estar sumergido en este juego, de alguna manera pierde la carga genérica que se aprecia al inicio del poema y crea así, un cuerpo del placer. Pero el conflicto entre los géneros, a partir de la diferencia biológica que atribuye cualidades y restricciones de acuerdo al género, no se establece en el poema sino que ha sido impuesto por la visión patriarcal de la sociedad en la que estamos inmersos. Y en la construcción discursiva que se va elaborando en el poema, el conflicto entre lo masculino o femenino se va resolviendo a medida que la experimentación de los estados de placer que vemos en el poema, dependen no sólo del que los enuncia sino de la interacción. El conocer al otro

implica descubrirse a uno mismo. Lo más importante es que no haya distinción entre lo masculino en tanto activo y lo femenino en tanto pasivo.

En el poema “En esta oscura mezquita tibia” (2006:39), también del poemario *El ser que va a morir*, se describe el cuerpo como si fuera un paisaje compuesto por diversas geografías:

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,
las desbandadas,
la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia
incita),
de su oleaje:
Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada,
murmurante,
mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro)
al calor de sus naves.
(Tus huertos agrios, impenetrables) Sé de tus fuentes,
de sus ecos maduros y turbios la amplitud luminosa,
fecunda;
de tu sueño espejeante, de sus patios:
Basta dejar a su fuego nocturno, a sus hiedras lascivas, a su
jaspe inicial:
las columnas, los arcos;
a sus frondas (en un raptó suave, furtivo).
Basta desligarse en la sombra --- olorosa y profunda --- de
sus tallos despiertos,
de sus basas vidriadas y suaves:
Distendida, la luz se adentra, se impregna (como un
perfume se adhiere
a los limos del mármol) a este hervor habitable; en tus
muslos su avidez se derrama:
En sus nichos, en sus salas humeantes y resinosas,
Deslizar. Vino, cardumen, manto, semillero:
este olor. (En tu vientre la luz cava un follaje espeso que
difiere las costas, que revierte en sus aguas)

Recorrer
(con las plantas unguidas: pasos tibios, untuosos: las faldas
rozan en la bruma)
los pasajes colmados y palpitantes; los recintos:

En las celdas: los relentes umbrosos, el zumo denso,
Visceral; de tus ingles:

(En tus ojos el mar es un destello abrupto que retiene su
cauce
--- su lengua induce entre estos muros, entre estas puertas)
en los pliegues,
en los brotes abordables;

Entregada al aroma,
a los vapores azulados, cobrizos; el roce opaco de la
piedra en su piel.

Agua que se adhiere, circunda, que transpira – sus bordes
mojan irisados – que anuda
su olisqueante y espesa limpidez animal. Médanos, selva,
lucos; el mar acendra.

Incisión de arabescos bajo las palmas. Vidrios. La red
de los altos vitrales crípticos. Lampadarios espumosos.

Toca con el índice
el canto, los relieves, el barro (en la madera los licores se
enroscan, se densifican,
reptan por los racimos alveolados, exudan);
el metal succionante de los vasos, el yeso, en el granito;
con los labios (lapsos frescos, esmaltados, entre la tibia,
voluptuosa, ebriedad);
los mosaicos, la hiel
de las incrustaciones.

La mezquita se extiende entre el desierto y el mar.

En los patios:

El fulgor cadencioso (rumores agrios) de los naranjos;
el sopor de los musgos, los arrayanes.

Desde el crepúsculo el viento crece, tiñe, se revuelve, se
expande en la arena ardiente, cierne
entre las ebrias galerías, su humedad. Aceites hierven y
modulan las sombras
en los espejos imantados. Brillo metálico en las paredes,
bajo los ígneos dovelajes.

(Agua: hiedra que se extiende y refleja desde su lenta
contención; ansia tersa, diluyente)

---Entornada a las voces,
a los soplos que cohabitan inciertos por los resquicios--.
Hunde en esta calma mullida,
en esta blanda emulsión de esencias, de tierra lúbrica;
enreda, pierde entre estas algas;
secretora, hasta la extrema, minuciosa concavidad, hasta las
hégiras entramadas,
bajo este tinte, la noción litoral de tu piel. Celdas,
ramajes blancos. Bajo la cúpula acerada. Quemar (cepas,
helechos, cardos
en los tapices; toda la noche inserta bajo ese nítido crepitar)
los perfumes. Agua
que trasuda en los cortes de las extensas celosías. (Pasos
breves, voluptuosos.) Peldaños;
Azul cobáltico; Respirar entre la hierba delicuescente, bajo
esta losa; Rastros secos, engastados; Estaño
en las comisuras; sobre tus flancos: Liquen y salitre en las
yemas.

De entre tus dedos resinosos.

El poema empieza con “Sé de tu cuerpo: los arrecifes” (v. 1) que nos remite al primer verso del poema anteriormente citado – “En la humedad cifrada” – que expresa: “Oigo tu cuerpo (...) en la humedad cifrada”. A manera de un sistema rizomático donde un punto cualquiera se conecta con otro, vemos aquí que ambos versos que pertenecen al mismo poemario, trazan líneas de unión y los dos se refieren al cuerpo del ser amado. Primero la voz poética nos dice que “oye al cuerpo” y en un sistema rizomático, nos da a entender que la exposición sensorial a través del oído traza un camino que lleva al conocimiento del otro a través de la interacción, y que a su vez se mezcla con la voluntad de cruzar fronteras para acceder a ese otro mundo que parece ser un espacio sagrado, una “mezquita”. Esa o tal vez esas fronteras, están ubicadas en el poema bajo el concepto de “umbral”: “Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, / murmurante, / mezquita tibia” (vv. 6-8). El espacio entre el yo poético que enuncia su experiencia y el cuerpo del ser amado está constituido por una serie de sensaciones que a su vez construyen esa “mezquita tibia”. Cabe mencionar que en el poema anterior se habla de “templo”; sumado a la “mezquita”, subraya el carácter sagrado que se le otorga a la sexualidad. De esta forma, el cuerpo se convierte en el recinto religioso y sagrado. Y el cuerpo, como lo plantea el poema, es una construcción discursiva que incluye a ambos géneros y también la sexualidad la ejerce el hombre y la mujer en condición de iguales. Podemos encontrar la metáfora en el verso siguiente: “La mezquita se extiende entre el desierto y el mar” (v. 57). El desierto y el mar, que en apariencia son opuestos, circundan la mezquita, es decir, la sexualidad humana es una, no está dividida por géneros, podría verse como una de las características que define la esencia humana.

Con respecto a la forma, podemos caracterizar los poemas de Coral Bracho como textos estructurados por versos de imágenes acumuladas, que según Isabel Paraíso es “un verso que se caracteriza por la recurrencia semántica (enumeración, acumulación, etc.) y de imágenes; parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Su ritmo radica en la red de imágenes afectivamente equivalentes. Esta red de imágenes traduce un especial estado anímico del poeta. También tiene una disposición tipográfica anómala.” (Paraíso, 2000:207) El poema citado recurre especialmente a tres figuras poéticas, que como veremos serán la clave del texto: la anáfora, la comparación y la aliteración. El poema comienza con la construcción del yo que manifiesta su conocimiento acerca del amado: “sé de tu cuerpo” (v.1). Esta parte inicial del enunciado se repite tres veces dentro de la primera estrofa: *Sé de* tus fuentes (...) *de* sus ecos maduros (...) *de* tu sueño espejeante. Este juego de aliteración crea unidad sonora en el poema. El conocimiento que se expresa desde el inicio del poema deja ver una atmósfera caracterizada por la familiaridad entre los amantes, no es un encuentro casual, más bien es la elaboración de un mapa sensorial hecho por el yo poético con respecto al cuerpo amado que responde a experiencias previas. Después de estar en interacción continua, el yo poético puede decir que conoce esos ámbitos del cuerpo amado pero también identifica su propio cuerpo.

Con respecto a la aliteración, son muy notables los sonidos repetidos de los fonemas “s” y “m” que relacionados con la imagen principal del poema que es el agua, parecería que se crea un sonido semejante a un murmullo, como el movimiento suave de las olas en alta mar. También, gráficamente la “m” y la “s” escritas de forma horizontal, establecen relación con el oleaje ya que justamente se asemejan a la trayectoria de una ola en el mar. Es importante notar que después de que el yo lírico

se expresa en primera persona al inicio del poema, en la segunda estrofa se notan los verbos en infinitivo acompañados de la figura de la anáfora al repetir la palabra “basta”: “Basta dejar su fuego nocturno, basta desligarse en la sombra; deslizar, recorrer” (vv. 14,18,26,29). La transformación del yo poético que reconocía y conocía perfectamente al ser amado, al pasar el umbral, ahora se confunde, se mezcla, se une bajo las dos premisas: dejarse y desligarse. Coral Bracho, a través de la estructura del poema nos deja ver la gran bondad del amor que con solo el cumplimiento de esas dos premisas hace posible conocer al otro. Después de cruzar esta frontera comienza el verdadero viaje: “Deslizar y recorrer (con las plantas ungidas: pasos tibios, untuosos: las faldas / rozan en la bruma) / los pasajes colmados y palpitantes; los recintos” (vv. 26, 29-32). Podemos ver que para el yo lírico el cuerpo pareciera estar constituido de pasajes y distribuido en recintos, estos conforman el recorrido que se emprende después de cruzar el umbral.

Vemos en los versos citados nuevamente la recurrencia del sonido “s” como en las palabras: deslizar, plantas, ungidas, pasos, tibios, untuosos, faldas, rozan, pasajes, colmados, palpitantes, recintos. La repetición del sonido de la letra “s”, aparte de evocar el sonido de las olas del mar, crea un susurro, como un rezo ininteligible que llena toda la atmósfera de una mezquita. Y si vemos la disposición tipográfica de los versos, uno largo seguido de otro corto, funciona como si el verso corto marcara un límite al deseo de desbordamiento del verso largo, tal y como la playa funciona como límite al impétu de la olas del mar. Pero también los versos trazan una “s” o una “m” de forma vertical. El impétu podría también leerse a través del recurso del encabalgamiento, y sólo como ejemplo mencionaré el verso tercero:

“La luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia
incita)

de su oleaje”

El encabalgamiento justamente da la sensación de alargar el verso, uno dos versos subsecuentes creando una imagen global en la que una depende de la otra. El encabalgamiento podría también referirse a la co-dependencia de significado entre un verso y otro, así como el yo poético depende de la interacción con el cuerpo amado para que a través de su conocimiento, se descubra a sí misma, es una relación donde los espacios se comparten y se confunden. El encabalgamiento también crea un cierto tipo de inestabilidad en el significado, promueve diferentes interpretaciones dando lugar a la polisemia, una característica importante en el posmodernismo¹⁷. Para comunicar sus ideas acerca de la relación amorosa, Bracho creó imágenes y también una estructura apropiada capaces de representar la interdependencia entre los amantes y su complementariedad.

Por otra parte, es importante resaltar el motivo del agua en la obra de Bracho. El cuerpo humano está constituido por una gran cantidad de agua y por otros líquidos como la sangre y los fluidos corporales. A través de los poemas vemos que Bracho se interesa en este elemento, ya que el agua vincula la vida humana con lo vegetal, ya que ambas necesitan de este elemento para sobrevivir. Además, el agua tiene la capacidad de transformarse, es decir, va desde la más grata calma hasta convertirse en un oleaje fuerte. La inclusión del agua como un motivo poético tiene que ver con lo que Gaston Bachelard, en su libro *El agua y los sueños*, explora sobre las diversas imaginaciones materiales: “según sea el caso, se vinculan al fuego, al aire, al agua o a la tierra.” (1997:10) En el caso de la poesía de Coral Bracho, vemos

¹⁷ Cabe mencionar que Sarduy habla también de la inestabilidad del significado relacionado con la estructura de los textos: “El neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto.” (Sarduy,1999:1403)

qu el agua es su imaginación material. Y como lo afirma Bachelard, “en ella se puede reconocer un tipo de intimidad, un tipo particular de imaginación, un tipo de destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser” (1997:14). Y es precisamente el elemento de la transformación lo que dinamiza el andar del yo poético al cruzar umbrales y explorar territorios.

En el poema reconocemos los dos tipos de agua: la dulce, como en la “lluvia” (v. 3), o las “fuentes” (v. 10); y la salada que se encuentra en el mar (v.35) y cubriendo “arrecifes” (v. 1). Pero en verdad Bracho no escoge a ninguna en especial, sino que fusiona estas dos aguas y la presenta como agua simplemente; por ejemplo en el primer verso “arrecife”, “lluvia” y “oleaje” se refieren al mismo cuerpo del amante. En estos versos vemos “la constitución de la metáfora que atribuye al agua todas las cualidades dulcificantes” (Bachelard, 1997:236), no hay divisiones de aguas, el elemento es el mismo y una vez más vemos el interés de Bracho por borrar cualquier tipo de dualidad en su poesía. Así, el mar y las imágenes asociadas a él como el oleaje, la quietud, la fuerza, la vida, entre otras más pueden leerse en este poema como metáforas del encuentro sexual. El poema inicia con lo primero que la voz poética conoce del cuerpo del ser amado: “los arrecifes, / las desbandadas, / la luz inquieta y deseable (...) / de su oleaje” (vv. 1-5). El territorio que se nos presenta es uno de agua y luz, motivos que, como hemos visto, se repiten en la poesía de Bracho; y estos a su vez acompañados por un ritmo que le imprime la palabra “oleaje”. El oleaje expresa ese ir y venir en la interacción de los amantes, esos movimientos acompasados, a veces más suaves y otros más intensos, tal y como conocemos la actividad del mar. Y no es gratuito que en el poema se unan la arena y el agua, ya que la arena, al tener la capacidad de albergar calor, provee la condición perfecta para dar

paso “a una creación continua, que es la imagen material de la *humedad caliente*, la cual será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas.” (Bachelard, 1997:155) Y vemos aquí nuevamente la importancia que tiene la vida en este poema, primero con la imagen del agua y ahora con la humedad caliente.

Para el encuentro sexual aquí descrito, como si fuera un internarse a un territorio, existe una condición importante: “el dejarse”: “Basta dejar a su fuego nocturno, a sus hiedras lascivas, a su / jaspe inicial: / (...) (en un raptó suave, furtivo).” La conexión rizomática que existe entre el fuego y las hiedras lascivas alude al raptó, que se vincula al hecho de que uno se deja ir, se pierde el control del propio cuerpo de forma rápida; tal y como la fuerza de una ola actúa en un cuerpo que se adentra al mar. El cuerpo queda a merced de la ola, se deja hacer, se entrega a la fuerza de esta última. Y a través de esta condición, el yo lírico logra la entrada a ese otro mundo y vemos la ruta del viaje: “Recorrer / (con las plantas unguadas: pasos tibios, untuosos: las faldas / rozan en la bruma) / los pasajes colmados y palpitantes; los recintos” (vv. 29-32). El uso del paréntesis en este verso nos da una dimensión de los pasos que conforman este recorrido, se llevan a cabo de manera muy suave pero a su vez logran diseñar un camino gracias a su carácter “untuoso”, es como si la voz poética fuera trazando un mapa de sensaciones.

A partir de la percepción de diversos aromas, se dibujan las líneas de un mapa: “(tu olor suavísimo, oscuro)” (v. 8), “(tus huertos agrios)” (v.10), “la sombraolorosa y profunda–” (v. 18). La memoria olfativa encuentra placer en las dos características que pueden conformar un solo aroma: suave y agrio; sensaciones opuestas tal como lo vemos en las imágenes del “mar y el desierto” (v. 57). Una vez

más se aprecia el interés de Bracho en unir opuestos y deshacer binomios para crear una sensación nueva. Bachelard menciona que “la química de los poetas es el fenómeno de la disolución” (1997: 144), es decir que hay un trabajo para mezclar elementos en apariencia opuestos y que “esta mezcla es siempre un casamiento, es decir que se sexualizan” (1997:148). Y es justamente el agua el elemento propicio para estas mezclas, ya que “el agua asimila todas las sustancias, atrae esencias. Recibe con igual facilidad materias contrarias, el azúcar y la sal. Se impregna de todos los colores, de todos los sabores, de todos los olores.” (1997:144)

Este mapa sensorial que ofrece Coral Bracho contrasta con uno que podemos encontrar en el poema “Incurable” de David Huerta (2009:297), quien es contemporáneo de la autora. Considero pertinente la comparación de los dos poemas para destacar los elementos particulares de la poesía de Bracho y así poder discutir los contrastes entre los dos poemas:

Hazme un mapa, te digo. Tu cuerpo es un mapa y un desafío; es
una soga bajo mi cuerpo de ahorcado.
Hazme un mapa, largo tejido como tu blanca piel que he tocado
a puñados, enloqueciendo
y con una especie de miedo “póstumo y sacramental”.
Un mapa en mis heridos miembros y en los labios que ahora se
cierran sobre tus suaves senos. (Huerta, 2009:297)

La respectiva poesía de David Huerta y de Coral Bracho ha sido considerada por algunos críticos como semejante debido a “la personalización del espacio lírico en el cual podemos apreciar en el interior de los textos señales subjetivas y familiares” (Mendiola, 2006:19). Esta inclinación por lo subjetivo se vierte en una premisa que define a la poesía de Huerta, en palabras de Alberto Paredes, como una marcada por “la temática del pensamiento, que se piensa y que se siente” (Paredes, 1999:167). Aunque en el caso de Bracho, los críticos se inclinarían a afirmar que es una poesía

que se siente, solo el fragmento del texto de Huerta nos remite a la escritura ya venida desde muchas generaciones anteriores: la lírica del sufrimiento amoroso.

“Incurable” es un poema largo en el cual encontramos descripciones del estado anímico del yo lírico provocado por el desamor; desde el primer momento el conflicto se presenta ante el lector: “Incurable, dictaminaron. ¿Dictaminaron? Sí, merodeaban / junto a mis labios mientras yo soñaba todas las pesadillas...” (pp. 260-261). El hablante lírico está en un momento de sufrimiento, el poeta expresa su condición “incurable” establecida desde la ausencia de la amada con quien solía convivir. Los pasos suaves –“recorrer (con las plantas ungidas: pasos tibios, untuosos)” (vv. 29-30)– en el poema de Bracho contrastan con lo desafiante del cuerpo de la amada que aparece en el texto de Huerta: “tu cuerpo es una soga bajo mi cuerpo de ahorcado.” El amor se presenta en este verso como algo sofocante, el dolor de la ausencia del ser amado nubla el pensamiento del yo lírico y en su desesperación pide que la amada le trace un mapa que le ayude a salir del laberinto, que describe como un largo tejido (v. 3). Al contrario, en el poema de Bracho vemos cómo el transitar por el cuerpo del amado es una experiencia placentera que va llenando de placer cada uno de los sentidos. En “Incurable”, la experiencia con la amada satura los sentidos y da un efecto “enloquecedor” (v. 4), el yo poético cumple con la premisa de “dejarse” llevar pero lo orilla hasta el límite; esta experiencia oscurece toda posibilidad de liberarse de la pasión por el cuerpo deseado que es la que le causa el estado de enfermedad e intensificada por la soledad; por eso el yo lírico está en la condición de *incurable*. La situación de enfermedad lleva al poeta a emprender “una búsqueda desesperada por construirse reconstruyéndose en su escritura, al igual que el hombre busca con desesperación vivir-muriendo”. (Paredes, 1999: 178) Paredes menciona que “la voz de Huerta es la búsqueda tensa y solitaria de los rostros de la verdad de las

pasiones vividas” (1999:195), es la fuerza que hace que toda la maquinaria poética se mueva; no así en la poesía de Bracho en que es el deseo lo que llena de fuerza a cada uno de los versos de la poeta.

Mientras la noche y la oscuridad en el poema de Bracho son una condición para que la luz entre y se transforme en líbido y así fluya y se renueve, en el de Huerta la noche es una tiniebla densa que limita la visibilidad: “Mis brazos cantan para un dios escondido. Gris, gris la tarde; / confusas noches / para rozar los íconos de la memoria, pies que los perros pisan, / cuerpos deshechos” (Huerta, 2009:297). Hay un tinte de desesperación en el yo lírico al estar en un espacio carente de luz muy semejante a la muerte. Pero es posible que la oscuridad se refiera al estado anímico del que enuncia, a la tristeza, al desamor que está viviendo, ya que en un punto posterior, al alzar sus ojos hacia el cielo y ver las nubes, vislumbra un horizonte nuevo: “Y al poner las manos contra la luz, / la pregunta sonriente: ¿la mano de quién? Así nos parecimos y / esa semejanza llegó a ser la silueta de toda agonía...” (Huerta, 2009:298) Hay confusión al pensar a quién corresponde esa mano ya que la piel es el espacio compartido por los amantes y se ve reflejado en el verso donde la voz poética encuentra que la amada también es su hermana: “Lloro y me rompo en tus manos, hermana, mi memoria y mi / muerte.” (Huerta, 2009:298) Hay ambivalencia en este verso ya que el amor es también dolor y muerte. La confusión de las manos podría referirse a la unión de los dos cuerpos en el encuentro amoroso, ellos se funden, se hacen uno y los límites que los separan se borran.

Si bien en ambos poemas hay mapas, el de Bracho está caracterizado por ser un mapa sensorial impulsado por el deseo mientras que en el de Huerta la

característica que resalta es el dolor y la angustia. Este contraste nos lleva nuevamente a la apreciación de que la poesía de Bracho se vincula con la celebración de la vida mientras que en el poema de Huerta apreciamos que el dolor es también un motor para la creación poética. Al final del poema, el yo lírico logra un cierto estado de tranquilidad después de expresar lo que está viviendo. Es así como logra preguntar: “¿Quién vendrá, quién llamará? (...) ¿Quién habrá de curarme, amor, amor?” (1987: 299) La respuesta está en el siguiente poema: “Alguien puede llegar” (1987: 300).

En el poema de Bracho, el recorrido que el yo lírico lleva a cabo por el “territorio” del amado está constituido por “pasajes colmados y palpitantes” (v. 32), por “recintos” (v. 32) y por “celdas” (v. 33). Estos lugares son espacios de movimiento, se aprecia aquí un ir y venir constante pero enmarcado en una atmósfera muy peculiar. Habíamos visto que la condición que la voz poética cumplió para comenzar el viaje era “dejarse”. Este estado es propicio para que los sentidos se abran a dimensiones más profundas: “Entregada al aroma, / a los vapores azulados, cobrizos; opaco de la / piedra en su piel.” (vv. 39-41) Todo está colmado de una niebla —los vapores azulados—, que limita la visibilidad y será a través del tacto como el yo lírico podrá continuar su paso por esos espacios. Los vapores y la densidad crean un ambiente dispuesto a la embriaguez. La sensación de humedad sugerida por la niebla se acentúa con la presencia del vapor que inicialmente se había presentado de manera delicada, pero en este momento se siente con mayor fuerza. Esa humedad es el “agua que se adhiere, circunda, que transpira”. Estas características nos remiten a procesos del cuerpo humano: el movimiento, la interacción y el trabajo provocan de alguna forma la transpiración, acerca de la que, en una bella metáfora del mar, se afirma que tiene la propiedad de purificar: “el mar acendra.”(Bracho,

2006:40) El sudor limpia el cuerpo de toxinas así como se sugiere que el acto de amor purifica a los amantes de igual manera. Bachelard apunta que “el agua se ofrece como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación” (1997:203) y “mediante la purificación se participa en una fuerza fecunda, renovadora, polivalente” (1997:216). Vemos pues que la purificación es de suma importancia en el poema, ya que ella prepara el camino para la renovación y para los nuevos brotes de vida, y el encuentro de los amantes no se limita al placer, sino que también puede dar paso a la procreación, aunque en el poema no sea un tema relevante o discutido de manera directa.

En este ambiente purificado hay una humedad compartida entre los amantes que tiene la propiedad de crear una marca, que lejos de ser percibida como un trazo en un papel, es una marca hecha de sensaciones. Lo vemos en el verso “incisión de arabescos bajo las palmas.” (v. 46) El acto de deslizar la mano sobre la piel está cargado de belleza, se aprecia en la utilización de la palabra *arabescos* la cual nos remite a la decoración de una mezquita, el espacio designado por el yo poético para el amor. A su vez, la mezquita nos remite a la concepción sagrada del amor en la vertiente del pensamiento islámico.

Un kamasutra español (López-Baralt, 1995) es un manual sobre el arte del amor al estilo reverencial árabe. Fue escrito por un morisco expulsado de España en 1609. En este tratado se expresa que al estar todo relacionado con Dios (Alá), el amor que se profesan los amantes es así mismo una manifestación de lo divino. El placer sexual se concibe como un deber religioso. Por otra parte, en la cábala judía, la sexualidad toma una dimensión sagrada. Esther Cohen en su libro *La palabra*

inconclusa incluye el ensayo “La sexualidad en la Cábala” donde menciona que la sexualidad “se convierte en una forma privilegiada y sublime de conocer a Dios, de ahí que el lenguaje del cuerpo y su vocabulario sean a su vez instrumentos esenciales para lograr este acercamiento” (Cohen, 2005:148). El placer del cuerpo es “una incitación a una conciencia y a un rescate de los instintos más íntimos y naturales del ser humano a favor del conocimiento divino.” (Cohen, 2005:149) Así, el cuerpo y el ejercicio placentero de la sexualidad en el poema de Bracho toman un matiz sagrado, al ser el cuerpo como una mezquita, como ese espacio donde los amantes se encuentran.

A continuación, el poema presenta otra faceta del agua. Después de haber sido una niebla o de haber circundado un arrecife, se aprecia la fuerza del mar en su capacidad de cubrirlo todo, ya que toca todos los componentes del cuerpo: “Toca con el índice / el canto, los relieves, el barro (...) / el metal succionante de los vasos, el yeso, en el granito; / con los labios” (vv. 48-53). Así, el tacto y el gusto se hermanan para llevar el resto del cuerpo a un estado pleno en consonancia perfecta con el cuerpo que entra en interacción con él. Cabe mencionar aquí que dentro de la mística judía la caricia es un elemento muy importante en el ejercicio de la sexualidad. Desde la óptica cabalista:

el acto sexual va más allá de la función procreadora, que su valor radica esencialmente en que instaaura una verdadera relación de igualdad entre el hombre y la mujer (...) esto se da en una fase (previa al coito), en el beso, en la capacidad procreadora de dos alientos semejantes, de dos bocas que se expresan en perfecta reciprocidad. Porque besar implica una penetración recíproca, una unión perfecta que rememora la única unión posible en el mundo de arriba. (Cohen, 2005:150)

El beso y el tacto, entonces, elevan la experiencia erótica a una dimensión sagrada, a la fusión casi cósmica de dos elementos similares, pero a la vez opuestos. A propósito del beso, en “Incurable” de David Huerta, se articula sin embargo, una ambivalencia:

Un beso es la remota comprobación de astros. Carne contra
carne,
labios fluviales, “como espadas”, enrojecida llanura de las
fibras y de las terminaciones nerviosas
turbios haces de esperma marítimo, ramos de sueño humano
que se ponen a arder, migajas celestiales
sobre la negra plenitud que nos acoge y alimenta como peces.
(2009:272)

Los labios son *fluviales*, nos dice Huerta, los cuales, al igual que en el poema de Bracho, corren por todo el espacio cutáneo, están hechos de agua porque sólo ella puede estar en contacto con cualquier superficie. Pero en el poema de Bracho, los labios dejan una marca, una memoria de su paso; bajo las palmas de las manos, hacen marcas invisibles que sólo se descifran a través del contacto con otra piel. En el caso del poema de Huerta, los besos son “como espadas”, porque se encuentran piel contra piel, porque marcan de manera indeleble la existencia del amante, pero también lastiman, hieren, cortan. Los besos crean “ramos de sueño humano” y alimentan cotidianamente. Pero al ser un beso *una remota comprobación de los astros*, se relaciona de alguna forma con la experiencia casi espiritual que plantea la mística judía expresada en la cita anterior. Se aprecia en este texto de Huerta una “búsqueda del deseo que mueve al individuo” (Paredes, 1999:195), son los besos para este yo poético una manera de sobrevivencia, un aliciente para vivir. Se percibe en los versos de Huerta un dolor profundo que contrasta con el tono festivo de los de Bracho. En Bracho no hay carencias, no falta nada; al contrario, se siente una atmósfera de saturación y este es uno de los elementos más importantes que caracterizan a su poesía. En cambio, la carencia y la imposibilidad de aliviarse son los elementos principales del poema “Incurable”. “La carencia es su santo y seña, su bandera de

salida; la carencia no es una condena sino un extraño don por el que el amante se convierte en poeta.” (Paredes, 1999:195) Así, la carencia es el motor para la creación poética de Huerta mientras la saturación y la abundancia identifican la de Bracho.

Una vez transcurrido el ambiente acuático, encontramos una posible división en el poema al pasar a un territorio en apariencia más sólido: “La mezquita se extiende entre el desierto y el mar.”(v. 57) El cambio también se nota a nivel sintáctico, ya que un solo verso compone una estrofa. Además hay diversos verbos conjugados como: La mezquita se extiende, el viento crece, tiñe, se revuelve, se expande; aceites hierven y modulan las sombras. Y estos contrastan con los infinitivos como “deslizar, recorrer, dejar, desligarse, deslizarse”. Los versos que componen las estrofas son de longitud más homogénea que se asemejan la estabilidad de un territorio más firme. Sin embargo, ya que la mezquita está ubicada en el desierto y éste está compuesto de arena, es este último elemento el que pone en entredicho la firmeza del territorio al entrar en interacción con el viento. Aquí se nota una ramificación del poema al tomar ahora el elemento del viento y exponer sus diversas naturalezas. El viento, como el agua, tiene la capacidad de mostrarse desde la manera más apacible hasta en su estado más violento. En el poema altera la vida del desierto al revolver la arena a su antojo, lo mismo hace al ejercer fuerza sobre el mar y elevar la marea. Así, el viento es una fuerza que activa la naturaleza y la pone en movimiento: “Desde el crepúsculo el viento crece, tiñe, se revuelve, se / expande en la arena ardiente, cierge / entre las ebrias galerías, su humedad.” (Bracho, 2006:40) El cuerpo está constituido por esta arena ardiente, en él “aceites hierven” (v. 63). Este verso se une de forma rizomática a unos versos previos que nos dicen que “el fuego nocturno” (v. 14) es un “hervor habitable” (v. 23). La arena cobra un significado

particular en el poema, ya que ella corresponde tanto al desierto como a la playa, nuevamente se subraya la ambivalencia de los elementos de la naturaleza.

Posteriormente se unen en el poema elementos opuestos para designar la experiencia erótica: es un fuego habitable avivado por la ráfaga de aire, por el deseo mismo de los amantes. Agua y tierra son los dos elementos que conforman los espacios en los que interactúan los amantes, y, a manera de resumen, Bracho propone la imagen de “la noción litoral de tu piel” (v. 76) donde lo litoral enfatiza la vida que existe en la orilla; es ese territorio semisólido al cual se hace referencia más adelante. Y en lo liminal, los elementos como el aire, fuego y agua no se pueden contener porque fluyen, y sólo es posible experimentarlos pero no asirlos. Y esta unión de tierra y agua, en conceptos de Bachelard, refiere a la formación de “una pasta, la cual nos remite a una experiencia primera de la materia” (1997: 161), es decir, nos da una experiencia de la vida inicial, de un origen dado por la unión de estos dos elementos. Y esta pasta permite la interacción del tacto y de la vista, así como de los cuerpos de los amantes; es como una pasta que se moldea en cada encuentro, que toma formas nuevas, que se rehace cada vez que hay interacción de estos dos sentidos. De acuerdo con lo antes señalado, para que la pasta pueda ser trabajada como el barro, es muy importante el agua. La humedad se mantiene creando un dinamismo táctil. El reencuentro de los amantes nunca será el mismo, no hay saciedad porque, como nos dice Bachelard, “las formas se acaban, las materias nunca. La materia es el esquema de los sueños indefinidos.” (1997:174) Entonces Bracho nos plantea que el cuerpo es materia y cada experiencia erótica única e irrepetible.

Volvemos ahora al litoral en tanto aspecto geográfico. El litoral también puede pensarse como un umbral. Y el cuerpo se compara con un litoral, ya que está constituido por la piel, elemento sólido que marca el límite de un cuerpo y a su vez tiene una composición de agua. El poema cierra con tres versos que se refieren a lo litoral: “Liquen y salitre en las / yemas. / De entre tus dedos resinosos” (vv. 85-87). El liquen y el salitre emanan de la piel, se alimentan de los fluidos del cuerpo. Se presenta aquí un paralelismo entre la resina que se forma en los árboles y el salitre en la piel humana. Las resinas tienen la capacidad de arder en contacto con el aire y se disuelven en los aceites esenciales. Bracho crea una cadena de imágenes ligadas a reacciones naturales que se producen en el encuentro erótico.

Es notable que el poema no termina con un punto final sino con un punto y coma, con una pausa larga que se antoja ser un respiro profundo y un descanso. El poema parece no terminar, más bien sugiere una continuidad propia de las raicillas del rizoma que son interminables, que se rompen en un punto para unirse a otro; el flujo no para, por el contrario, hay un avance continuo que también se relaciona con la naturaleza propia del agua de mar cuya característica es el movimiento interminable. Y en el sentido de la ramificación rizomática, Bracho propone a través del poema siguiente, “El ámbito del placer” (2006:43), una posibilidad para interpretar el poema en estudio, “En esta oscura mezquita tibia”. El mapa sensorial trazado por el yo lírico se refiere al placer del encuentro de los dos amantes, es decir, la mezquita podría leerse como el ámbito del placer, una experiencia con tintes sagrados en donde se establece el reconocimiento del otro por medio del tacto y el gusto: “Se presionan, se buscan, con delicada lentitud. Paladean / sus entornos. / Aquí, las huellas tenues y breves de una gaviota que recorre la playa” (vv. 12- 15). La interacción aquí detallada

da como resultado un brote de vida: “Surge el primer resplandor del agua. Es un jardín.” (vv.17-18) Estos versos evocan espacios bellos, saturados de color, de sensaciones placenteras; la palabra jardín connota un derroche de vida, de colores, de formas, de olores; en ella Bracho concentra lo que podría ser una definición aproximada de *vida*. La escritura de Bracho que toma la idea del rizoma como una estrategia poética, permite que un poema se refiera a otro para ampliar el horizonte planteado. Aunque físicamente el poema “En esta oscura mezquita tibia” termina en la página 42, al pasar a la página 43 y comenzar un poema nuevo, pareciera surgir un tipo de encabalgamiento ya no del verso sino, de la imagen poética planteada que es el placer. Este aspecto en el poema podría indicar que todo el discurso sobre la mezquita se revelara a través del “ámbito del placer” y todas las particularidades que de él nos ofrece el poema.

Por medio del análisis quedó de manifiesto que el recurso del rizoma en este poemario de Bracho crea lazos entre los poemas; pareciera que un poema sea el eco de otro y que se complementan imágenes y sensaciones de los diversos poemas. Los poemas analizados sugieren que el ser humano está formado por la memoria de los sentidos, por aquellas experiencias talladas en la piel que es el espacio compartido por los amantes. Como resultado vemos que el cuerpo, evidentemente, es materia, —es barro —pero principalmente es un entramado sensorial. La composición de los cuerpos de barro remite al mito de la creación del hombre de acuerdo al *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas. En él se narra, en su primera parte, la creación del mundo y del hombre. El primer origen del hombre es de barro pero fueron destruidos por haber sido una raza imperfecta, que no adoraba a los dioses. El brote de vida que se expresa a través del agua tiene eco en el origen de barro de los primeros hombres de

acuerdo al mito maya. El agua, componente esencial para formar el barro, es un símbolo del inicio de la vida, no sólo como nacimiento sino como creación primigenia.

Las sensaciones del tacto se registran en la piel de los amantes, de alguna forma este registro junto con las del oído y olfato crean un entramado sensorial, a su vez las sensaciones nuevas logran reactivar la memoria o almacenar nuevos registros. Cada uno de los sentidos va trazando el mapa de ese territorio que solía ser desconocido pero que a través del contacto es ahora reconocido. Pero a su vez este territorio corporal queda abierto a la circulación de sensaciones, ya que una vez que se termina de leer el poema, da la impresión que ese cuerpo ha sido vaciado de sensaciones, la lectura se reanuda y comienza nuevamente la circulación de la vida en esos cuerpos.

Debido a la constante secuencia de estados emocionales que podemos apreciar en el poema anteriormente estudiado, es casi imposible encontrarle un centro, no hay un significante que nos marque la pauta de lectura. Vemos en él una dimensión y no un núcleo que nos marque un punto de partida o de llegada. El primer verso se expande como una onda líquida que va tomando dimensiones cada vez mayores, la noción de poder ejercida por un centro desaparece. Esta misma idea se relaciona con el sistema descentrado del rizoma y vemos así que apoya la visión poscolonial que pone en tela de juicio los sistemas basados en centros de poder. De igual forma, hemos visto a lo largo de “En esta oscura mezquita tibia” que Bracho tiene interés por disolver binomios, y lo apreciamos en la unión de elementos como lo dulce y lo salado, el desierto y el mar, el mar y el río, entre otros. En el poema

tampoco se construyen subjetividades, sólo existe un cierto tipo de introspección pero cada lector lo va alimentando con su experiencia. Como la propia Bracho lo escribe en el texto leído cuando recibe el premio Xavier Villaurrutia, “el poema es una creación colectiva: cada lector ve en sus reflejos algo distinto. Cada lectura se detiene en diferentes rasgos, en diferentes cortes, en líneas distintas de sentido. Cada lectura reconstruye su vitral singular, su propio espectro de contenidos únicos.” (2004:94) La colectividad rompe con la idea de jerarquía y más bien promueve un armado del texto con cada lectura hecha desde un punto de vista particular. Y también es el lenguaje el que juega un papel importante en la anulación de un centro. Como lo dicen Deleuze y Guattari, “un método del tipo rizoma, sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo en base a otras dimensiones y otros registros.” (1977:4) En opinión de Tamara Kamenszain, en los poemas de Bracho “una palabra se engarza con la otra y así se pone de manifiesto una asociación que no quiere depender de las imposiciones del sentido.”(1983:36) El sentido que podría conformar el centro de un sistema de pensamiento y así ser dotado de poder, queda aquí desmembrado. Una vez más se confirma que el poema se extiende en dimensiones que se caracterizan por un transitar de sensaciones y estados emocionales que se nutren con la selección precisa de las palabras. El trabajo de Bracho con el lenguaje es exhaustivo, exprime la esencia de cada vocablo y pone de relieve su polisemia. En cada palabra seleccionada se intenta “recuperar del lenguaje, el brillo, el peso, el color original de las palabras, recuperar su densidad” (Bracho, 2004:94). El fluir del poema no se dirige hacia un centro sino hacia la horizontalidad, por lo que es rizomático.

Si en un aspecto más Huerta y Bracho pueden coincidir en cuanto a la propuesta ofrecida en los poemas citados, es en que ambos llegan a un tipo de verdad

sobre las pasiones humanas. Bracho destaca que hay una marca, hay “arabescos bajo las palmas”. Ellos encierran un código, un texto sensorial que hace que el ser humano recuerde y al recordar reconozca a ese otro con quien comparte las sensaciones. En “Incurable” de Huerta leemos que la pasión funde elementos opuestos, los cuerpos de los amantes se confunden, se hermanan creando semejanza entre ellos. Mientras en el poema de Bracho el mapa que se traza es una marca deleitosa, en el de Huerta el mapa que se desea servirá para reconstruir lo insalvable, para curar lo incurable.

Y no es en vano que Bracho haya escogido al agua como su motivo principal a lo largo de sus poemarios, ya que en consideraciones de Bachelard “el agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes.” (1997: 279) El agua es el elemento en que crece el rizoma; su necesidad de expansión lo lleva siempre a buscar caminos para continuar su crecimiento. De forma similar, cada verso de Bracho, con el uso de los encabalgamientos y los paréntesis principalmente, busca caminos que le permitan seguir fluyendo. “La liquidez nos parece el deseo mismo del lenguaje. El lenguaje quiere correr. Corre naturalmente.” (Bachelard, 1997:279) Así Bracho une dos elementos que le interesan: vida y lenguaje, esa es la verdadera esencia de la existencia humana. Y como elemento transitorio, el agua se relaciona con la muerte, la cual se menciona en el título del poemario, —*El ser que va a morir*—, “el agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (Bachelard, 2006:15); el ser que va a morir está siempre en tránsito. A este propósito conviene hacer referencia a la concepción prehispánica de la muerte. De acuerdo con la concepción de los pueblos originarios acerca de la muerte, las personas iban a tres lugares diferentes. Los que

morían de manera natural se dirigían a Mictlán, que es el inframundo, donde nace el mundo vegetal y que es una metáfora del vientre materno. Primero se les enterraba y se creía que la diosa de la tierra, Tlaltecuhltli, devoraba los cuerpos para después parirlos y así renacerían en una “vida nueva” en la que podrían continuar su viaje a Mictlán. Para llegar ahí, el difunto tenía que pasar nueve pruebas durante un período de cuatro años, tiempo en el cual el cuerpo enterrado se descomponía hasta quedar en huesos. La última prueba era cruzar el río Chiconahuapan, que es también un río con nueve corrientes. Para lograrlo, al difunto se le enterraba con un perro, con cuya ayuda pasaría el río y finalmente podría llegar a Mictlán.

Así, vemos que Bracho, en este poemario, retoma la idea de la muerte como un tránsito a otra vida y lo plasma en la metáfora del agua al ser un elemento de la naturaleza que siempre está en tránsito, en transformación, que nunca detiene su camino. La muerte y la vida de alguna manera se hermanan, sin la vida no hay muerte, y siguiendo la concepción prehispánica, sin la muerte no se puede acceder a esa otra vida. Todo cumple un período cíclico.

Mientras que la escritura rizomática y el simbolismo del agua en la poesía de Coral Bracho remiten al mundo de la naturaleza; el neobarroco se relaciona con la historia de la cultura latinoamericana: la colonia y la época poscolonial. En el siguiente apartado veremos cómo el rizoma, el simbolismo del agua y las estrategias del neobarroco se conjugan.

III. La escritura neobarroca de Coral Bracho.

En este apartado exploraré una de las características que más se han mencionado de la poesía de Coral Bracho: su escritura neobarroca. Gracias a las teorías de Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, “el barroco se coloca en el debate intelectual de los años setenta y ochenta sobre la modernidad/posmodernidad como una arqueología de lo moderno, que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante” (Chiampi, 2000: 18). Como Lezama Lima lo decía, “lo barroco es ‘cosa nuestra’ (...) es el ‘humus fecundante que evapora cinco civilizaciones’, o sea el mundo ibérico, y ‘la arribada a una confluencia’, o sea el descubrimiento” (Chiampi, 2000: 22). Esta postura que percibe al barroco como una expresión artística nacida en América Latina y para ella misma, de alguna forma se convierte en una opción atractiva que algunos de los poetas de la generación de los setentas, tomaron como suya ya que a través de la escritura barroca, “se buscaron nuevos caminos en la comunicación con el lector, apartándose tanto de la idea clásica de *armonía*, a la que asocian la poesía versificada y rimada, como de las vanguardias que cultivan el verso libre.” (Imboden, 2007: 303) La escritura barroca también brindó la posibilidad de atribuirle a la creación literaria “un contenido americano. Se refiere, por supuesto, a una conciencia americanista, reivindicadora de la identidad cultural, que explicita ideológicamente lo que en las formas poéticas solo se consigna *subspecie metafórica*.” (Chiampi, 2000:21) Así, el barroco se ha convertido en una veta literaria que permite explorar diferentes posibilidades del lenguaje con una carga ideológica relacionada con el contexto latinoamericano.

Para el análisis de la poesía de Bracho bajo el lente barroco y neobarroco tomaré algunos elementos de lo propuesto por Lezama Lima así como por Severo Sarduy. Los teóricos Omar Calabrese e Irlemar Chiampi han estudiado a profundidad los postulados de José Lezama Lima y de Severo Sarduy, y tales estudios serán esclarecedores para ampliar el estudio de lo neobarroco en la poesía de Bracho. Es importante aclarar que la subdivisión del capítulo corresponde a los diversos aspectos que cada uno de los teóricos y ensayistas del neobarroco abordan. La apropiación en el caso de Lezama Lima; ambigüedad e inestabilidad en el caso de Sarduy que se vincula con el rizoma y la saturación de significados que ya previamente se abordó en el capítulo II. Con respecto a Chiampi, el neobarroco se relaciona con el caos; la indecisión y renovación en la creación literaria que rebasa aspectos meramente lingüísticos y se refiere también a la situación de enunciación que existe en el poema. Por último Calabrese subraya como especificidad de la era neobarroca la vaguedad.

1. Lezama Lima y la *apropiación*.

El tema del neobarroco toma relevancia en el análisis de la poesía de Coral Bracho ya que su propuesta tiene muchos puntos en común con las reflexiones acerca del barroco y del neobarroco. Al ser el barroco el arte de la contraconquista y el neobarroco la intensificación de sus potenciales experimentales, podemos leer este último como una estrategia poscolonial. Ya en el capítulo anterior había mencionado que al igual que el rizoma, el neobarroco reacciona ante todo lo establecido por la cultura hegemónica, se rebela contra el orden impuesto en todos los ámbitos de la vida social, cultural, económica, etc., a partir de la experiencia de la colonización. Para Nair Anaya, el poscolonialismo se puede entender “como un conjunto de

prácticas discursivas (literarias, teóricas y críticas) y estrategias culturales que responden al fenómeno del imperialismo europeo [...] En él se analizan temas de esclavitud, migración, resistencia y exilio; cuestiones de género, raza y representación; respuestas a las representaciones hegemónicas (europeas y estadounidenses) de poder y conocimiento” (Anaya, 2008:11). En la siguiente cita de Enrique Camacho vemos ampliada esta apreciación cuando menciona que “el poscolonialismo tiene también un lado contestatario, al verlo como una manera de cuestionar el sistema de pensamiento moderno [...] desde la historia y las herencias coloniales” (2008:194). De igual forma, Nara Araújo expresa, analizando el aporte teórico de Walter Mignolo, que la crítica poscolonial se hace “en y desde la periferia o en los espacios intermedios, expresa una resistencia a la occidentalización y a la globalización. También se refiere a la producción creativa de estilos de pensar, de lugares diferenciales de enunciación y que tiene una tendencia a cuestionar hasta disolver los conceptos dicotómicos civilización/barbarie, centro/periferia, primer mundo/tercer mundo” (Araújo, 2008: 176).

Como nos lo dicen estos tres autores, la perspectiva poscolonial cuestiona muchos aspectos nacidos de la relación conquistador-conquistado y el eje central de esta relación es el tema del poder. El poscolonialismo “maneja una fuerte crítica hacia la política de sometimiento, así como a la unilateral proyección de imágenes imperiales” (Camacho, 2008: 195). Aunque la discusión de la ausencia de América Latina en los referentes teóricos del poscolonialismo no es tema de este análisis, es importante mencionar que han sido los escritores y críticos de la poscolonialidad en los países anglófonos los que han marcado la pauta dentro de los estudios poscoloniales. Como Nair Anaya menciona, “es debatible la forma en que el

‘poscolonialismo’ ha dejado fuera a los grandes pensadores latinoamericanos, con lo que se repite, sin querer quizá, la añeja contraposición centro/periferia.” (2008:39) El neobarroco como una de las manifestaciones de la condición poscolonial en América Latina responde al poder y al sometimiento con una escritura de la superabundancia y el desperdicio; basada en lo corporal y lo pasional, constituye un ejemplo de rebeldía en contra del orden y la productividad impuesto por la cultura colonial, que en el caso de México, fue la española.

En primera instancia revisaremos las reflexiones de Lezama Lima quien había pronunciado unas conferencias en 1957, que posteriormente conformarían su libro *La expresión americana* (1969). En él explora la condición americana y los problemas alrededor del tema de la identidad cultural. Más allá de discutir sobre herencias indígenas o esencialismos de razas, Lezama propone ver al “barroco como un auténtico comienzo más no como un origen, es una forma que renace para generar el hecho americano”. (Chiampi, 2000:24) Y es en este renacer del barroco donde se establece una “política de transculturación, o sea, de apropiación y metamorfosis del barroco europeo-español.” (Chiampi, 2000:25) La característica que me parece importante destacar es la naturaleza de “apropiación” del barroco americano, ya que es el medio que lleva a adquirir la riqueza cultural, literaria y del lenguaje proveniente de Europa. Creo que el concepto de apropiación del saber europeo que Lezama Lima señala, podría ampliarse para convertirse en una característica general de lo barroco, ya que tiende a tomar y usar fuentes diversas, y es precisamente la capacidad de conjuntar diferentes elementos la esencia del barroco.

La apropiación de diversos lenguajes es un elemento importante en la poesía de Bracho. Un aspecto de esta apropiación es la que Bracho hace del lenguaje relativo a la biología, el cual nos remite a un conocimiento científico que indaga en cuanto al ser humano y en la naturaleza en su conjunto. Este lenguaje se trasladó al campo poético y Bracho, al apropiarse de él, reflexiona sobre el tiempo, la muerte, el recuerdo; dimensiones que la ciencia en su práctica no puede asir. Con respecto al tiempo, que puede medirse con relojes, ocurre algo similar: la dimensión emocional que se relaciona con él no es medible. También la transformación del individuo a lo largo del tiempo es difícil de medir con métodos científicos. La apropiación del lenguaje de la biología expuesto en el campo de un poema le da a la poesía de Bracho la originalidad que la distingue de otros poetas de su generación. El poema “Percepción temporal” (Bracho, 2006:24) expresa una visión del tiempo a través de la observación de los movimientos de una mosca:

La mosca baja,
abruma con suaves toques la delgada corteza del espacio,
 hunde
 la cabeza, pega las antenas al fondo
(Hunde, como alambre vibra, como una noche)

---- rompe----

pierde un segundo, gira, vuelve al tiempo,
al contacto del humus.

 (un momento de textura fluvial)

La mosca se incorpora, busca su forma,
fija su contorno, como la hiedra se acomoda y se plasma,
luego extiende las alas,
y reposa.

 El fuego danza,
 entra, como salta la hiena
 a la carne silbante de los sauces

---- tu mirada se ahoga---

el fuego palpa una como se interna, calca sus pisadas y
cambia lo que toca.

Omnívora

fuego pero las tres están puestas juntas, creando una sensación de velocidad similar a la forma en que el fuego se propaga. Al terminar esta estrofa viene una muy corta conformada por la palabra “omnívora” (v. 20) y ahí el poema da la impresión de detenerse: “el tiempo fluye” (v. 22). Y nuevamente el poema nos lleva al tema del tiempo, a la “esfera” donde “todos circulan” (v.23), porque nadie puede alejarse del tiempo porque es una fuerza a la que estamos sometidos y al ir a su borde, nos dice el poema, “nos exhala” (v. 26). Los versos 28 y 29 indican la naturaleza del borde: “es ágil y trasciende la afluencia de otras áreas”, el ubicarnos fuera del tiempo implica la muerte. El paso a la muerte es también el tránsito a otra “área”.

Después de mencionar que al cruzar el borde hay un desplazamiento a otras áreas, el poema incluye las definiciones de éstas a manera de diccionario, y simula la formalidad de un estudio biológico o científico dentro del espacio poético:

Las áreas principales son cuatro:

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

El humus. Área que soporta existencias que crecen del contacto; es lisa, fluida, no presenta corpúsculos, es indiferenciada, cubierta por una substancia adherente, atractiva y viscosa, que llama y desencadena la instintiva integración del ser que la completa.

El borde. Es el perfil externo de la esfera. Su complexión frontal es muy variada, más voluminosa que plana. Presenta actividad constante, formas autónomas, núcleos expansivos y fondos germinales. Los fragmentos que la conforman se expanden indefinidamente y crean a veces espacios muy diluidos de intensa claridad acústica y lumínica. Tiene una apariencia abismal cuando vista del área más externa (halo), esto, secundado por gases de finísimas puntas y matices, la mantiene casi por completo desierta.

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

Hay que llegar al final del poema para tener una visión global y comprender la inserción de estas definiciones. Aparecen en el poema a manera de injerto, práctica del ámbito botánico que crea nuevas especies; por ello aquí podríamos afirmar que Bracho crea un nuevo subgénero poético en el cual mezcla discursos de diferentes ámbitos. La disposición en la página de las tres primeras definiciones se apega al formato del diccionario, no así en la del *halo* donde vemos que al terminar la definición surge nuevamente la estructura en versos que nos regresa al plano poético. Según mi opinión, el juego que Bracho hace al incluir este tipo de discursos responde a una visión lúdica de la supuesta validación que otorga el lenguaje científico a lo que define, es interesante que se pretende explicar el tiempo, no a través de una ecuación sino a través del lenguaje poético inspirado por la observación de los movimientos de una mosca. El lenguaje científico termina siendo absorbido por el poético en un acto de apropiación.

Hacia el final del poema se aborda la idea del tiempo como fuego, sugerida en el verso 18: “el fuego palpa una como se interna, calca sus pisadas y / cambia lo que toca.” Este último verso –cambia lo que toca– es lo que me hace pensar en la relación con el tiempo; el tiempo va dejando huella a su paso, tanto en la vida humana como en el mundo material. Y son estas mismas ideas con las que se va cerrando el poema, en una alusión a la naturaleza cíclica del tiempo: “el tiempo cede, / germina / brota convulsionado y ágil sobre sí mismo, muerde su / secuencia suavísima.” (vv. 79-82) Y nuevamente en el verso 85 la voz poética nos lleva a recordar que el “fuego palpa

une como se interna calca sus pisadas y / cambia lo que toca”. El tiempo, como el fuego, cambia lo que toca pero eso que cambia no es borrado del todo, hay huellas, – calca sus pisadas–. El fuego es en el poema una metáfora de la pasión y también del tiempo, ya que en el proceso de seducción, el tiempo es un elemento muy importante. Los cambios que el cuerpo experimenta tienen una dimensión temporal. La pasión se interna, transita por debajo de la piel y se expande a lo largo de todo el cuerpo.

En el cierre del poema “Percepción temporal” se regresa a la imagen inicial de la mosca, también como una cuestión cíclica dentro del mismo poema, donde al principio “la mosca baja” (v. 1) y ahora “una mosca se impregna, se adhesiona” (v. 88), “una / mosca / baja / vibra / vuela [...] palpa las formas cubre las distancias” (vv. 91-97). El tema del tiempo, como el poema lo hace ver, no puede ser resuelto por la ciencia, pero Bracho propone una interpretación al insertarlo en el ámbito poético donde las metáforas nos ofrecen otra forma de mirar a ese concepto llamado tiempo; el lenguaje científico viene a enriquecer al poema, a poblarlo de imágenes que renuevan el discurso poético. De hecho la renovación del lenguaje por medio de los recursos utilizados en este poema, es una de las características que los críticos literarios han destacado de la poesía de Bracho. La inclusión del discurso científico en el poético que se aprecia en el poema, viene a generar en Bracho una poesía con un lenguaje renovado y le da una dimensión de interpretación más profunda. Así, y cito lo que Royo menciona sobre la poesía en general, Coral Bracho lleva a este arte, “a lograr su objetivo inaugurando siempre nuevos órdenes de realidad, siguiendo esa infinidad semántica de la que sus productos son individualmente portadores [...] con un progresivo dar forma al caos a través del juego incesante de las metáforas y de las analogías.” (Royo, 2004: 32) La experiencia poética a la que el lector se enfrenta “es

una condición de posibilidad para alcanzar un estado experiencial que subyace al uso común de las palabras.” (Royo, 2004:51)

2. Severo Sarduy: subversión e inutilidad.

Severo Sarduy, uno de los críticos literarios y escritores más importantes del siglo pasado, desarrolló a profundidad las ideas del barroco; su análisis es exhaustivo, se vincula el concepto del barroco con la ciencia, el arte y la literatura. El ensayo “El barroco y el neobarroco” comienza con la siguiente idea: “Lo barroco está destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica.” (Sarduy, 1999:1385) La ambigüedad es una de las características importantes en la poesía de Bracho, la cual podemos ver a lo largo de toda su obra. Tal como mostró el análisis de dos poemas de *El ser que va a morir*, el efecto de ambigüedad se da gracias a varios factores: el largo aliento de los versos, la puntuación que cobra lógica sólo dentro del poema, la proliferación de descripciones que nos hacen perder el objeto así como por la combinación de vocabularios de diferentes campos del saber. Un mismo lector puede darle diferentes interpretaciones a un solo poema, la ambigüedad aquí enriquece la creación poética, que en palabras de Calabrese, da como resultado una recepción accidentada, es un “consumo que no permanece pasivo, sino que el acto mismo del consumo de un objeto cultural produce una interpretación que cambia la naturaleza misma del contenido del objeto.”(1987:144)

Sarduy menciona, como otro aspecto importante de una creación barroca, que hay un vínculo del “espacio barroco de la superabundancia y el desperdicio con la idea del erotismo” (1999:1401), ya que para él, el erotismo es “juego, pérdida,

desperdicio y placer en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, es una transgresión de lo útil”. (1999:1402) Veremos en el poema “Agua de bordes lúbricos” (Bracho, 2006:75) la relación de la abundancia, que en este caso es lingüística, con el erotismo y la ambigüedad:

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

en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso --- Mercurial;
agua en vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos --- En las ubres del gozo. El alga, el
hálito de su cima;

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

huidizo --- Entre la ceiba, entre el cardumen; llama
pulsante;
agua linca, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
entre medusas.
--Orla abierta, labiada; aura de bordes lúbricos,
su lisura acunante, su eflorescerse al anidar; anfibia,
lábil – Agua, agua sedosa
en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta --- El
alumbrar lascivo

en lo jadeante oleoso,
sobre los vuelcos de basalto. – Reptar del ópalo entre la
luz,
entre la llama interna. – Agua
de medusas.

Agua blanda, lustrosa;
agua sin huella; densa,
mercurial
su blancura acerada, su dilución en alzamientos de
grafito,
en despuntar de lisa; hurtante, suave. – Agua viva

su vientre sobre el testuz, volcado sol de bronce
envolviendo
--- agua blanda, brotante. Agua de medusas, agua táctil
fundándose
en lo añil untuoso, en su panal reverberante. Agua amianto,
ulva

El bragre en lo mullido
--libando; en el humor nutricio, entre su néctar delicado;
el áureo
embalse, el limbo, lo transluce. Agua leve, aura adentro
el ámbar
--el luminar ungido, esbelto; el tigre, su pleamar
bajo la sombra vidriada. Agua linde, agua anguila
lamiendo su perfil,
su transmigrar nocturno
--Entre las sedas matriarcales; entre la salvia. – Agua
entre merluzas. Agua grávida (-- El calmo goce
tibio; su irisable) – Agua
sus bordes

-- Su lisura mutante, su embeleñarse
entre lo núbil
cadencioso. Agua,
agua sedosa de involución, de languidez
en densidades plácidas. Agua, agua; Su roce
--Agua nutria, agua pez. Agua

de medusas,
agua láctea, sinuosa; Agua,

El poema citado es un laberinto de sensaciones y si no fuera por la repetición de la palabra *agua*, el lector se perdería en esa cascada de adjetivos. Como lo había mencionado anteriormente, Sarduy relaciona la abundancia con el erotismo; hay una saturación en cuanto a la descripción de lo que para la voz poética es el agua. Las palabras que podemos asociar a la satisfacción y al placer dentro de este poema son *agua*: bordes lúbricos, espesura, delicuescencia, contornos deleitosos, densidades plácidas, sedosa, ubres del gozo, bordes luminosos, lisura alucinante, alumbrar lascivo, blanda, lustrosa, suave, brotante, táctil, lisura, cadencioso. Esta larga lista crea un tejido de sensaciones e imágenes placenteras que se convierten en el espacio perfecto para el encuentro erótico. El agua, como la gran metáfora de la vida en todas sus expresiones y vertientes, es claramente para la voz poética el amor y el erotismo.

Con respecto a la estructura del poema, podemos ver que está compuesto por dos elementos importantes: la anáfora y la aliteración. La anáfora se encuentra en la

repetición de la palabra agua y la aliteración en el sonido de la “s”. Los tres primeros versos del poema comienzan con la palabra *agua*, que al leerlos en voz alta, crean un efecto de inhalación-exhalación, muy parecido a lo que se experimenta al estar en un río o mar y tratar de nadar. Y la anáfora se apoya en el paralelismo; la palabra agua encuentra una semejanza estructural en *alga* (vv.10,13) pues ambas inician y terminan en “a” y se componen de dos sílabas. La experiencia que se aprecia al estar en el agua y dejarse llevar por la corriente se ve reflejada en la aliteración del sonido de la letra “s” que nos lleva a pensar en la corriente suave con “contornos deleitosos” (v.5), “lenta” (v.9) y “sedosa” (v. 22). En el verso 18, el poema nos transporta a un remanso, cuando el agua pasa de ser alga a “lumbre”. La palabra “lumbre” tiene un tipo de combinación de vocal y consonante (um) que da la sensación de que la palabra se alarga y el poema crea un efecto de descanso y sosiego. De igual manera, la palabra “lumbre” genera polisemia en el poema ya que ella nos remite tanto al fuego como a la luz. Si se pudiera encontrar en el verso un elemento que se relacionara con la polisemia de la palabra *lumbre* sería el jaspe, ya que es una roca que puede encontrarse en prácticamente todos los colores: amarillo, rojo, verde, gris, negro, entre otros más. Esto se debe a que el color del jaspe está determinado por los elementos que están en contacto exterior con ella. En este sentido, el jaspe podría relacionarse con el fuego puesto que una llama puede tomar diferentes colores, como el azul, rojo o naranja; y al extinguirse el fuego y quedar las cenizas, éstas son de color negro con gris.

El poema termina con un encabalgamiento en la palabra *agua*, que está escrita con mayúscula indicando que puede ser el inicio del siguiente verso o incluso el principio del poema ya que éste no termina con un punto final sino con una coma.

Esta forma de finalizar el poema se relaciona con el carácter cíclico del agua, su vida nunca termina, simplemente pasa a diferentes estados y por diferentes conductos, como una metáfora de la vida misma. La imagen poética del agua que Bracho nos propone “nos da acceso a una realidad escindida de lo ‘irreal’, a un territorio hasta ahora velado a los sentidos del hombre que permanecen ocultos por el constante desafío a los que están sometidos; que trasciende los límites desmedidos de la realidad rebasando normas y convenciones lingüísticas en un esfuerzo por desvelar un lugar originario” (Royo, 2004:140), ese espacio primigenio de la vida en armonía con el erotismo y el deleite de los sentidos.

En todo este derroche de sensaciones, no encontramos en el poema adjetivos negativos o imágenes oscuras. Todo está colocado en un plano de placer y gozo. Lo que resalta es la falta de acción, la ausencia de verbos en el poema, ya que lo importante del barroco es el ornamento y por lo tanto predominan los adjetivos. A diferencia de los poemas “En la humedad cifrada” y “En esta oscura mezquita tibia” analizados en el segundo capítulo de la presente tesis, la acción ha pasado a un segundo plano, no hay historia en este poema; como apunta Sarduy, “en el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje sino su desperdicio en función del placer.” (1999:1402) El placer, dentro de las sociedades capitalistas, es visto como improductivo. Mercedes López menciona que “la abolición literaria de la utilidad que supone el barroco es, pues, poco menos que un atentado contra el capitalismo en su fase imperialista.” (2005:38) En sus estudios sobre la sexualidad, Foucault afirma que desde épocas victorianas se “ha utilizado el poder para reprimir con particular atención las energías inútiles, la intensidad de los placeres

y las conductas irregulares.” (Foucault, 2007:17) La intención de esta represión, según las consideraciones de Foucault, es la de encauzar estas energías inútiles en un camino que “asegure la población, la reproducción de la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (2007:49).

Si la escritura barroca va en contra del concepto de utilidad y beneficio económico propuesto por el sistema capitalista, es una escritura subversiva porque se dirige en contra de estos valores imperantes. Al exceso se suman “lo irracional, lo insensato, la disidencia que devienen en subversivos” (Chiampi, 2000:42), lo que hace de la escritura barroca una expresión que se “inserta en la fase terminal o de crisis de la modernidad como una especie de encrucijada de nuevos significados que favorece el presentimiento de un nuevo arte en el sistema cultural que se instala con la tercera revolución tecnológica y los efectos del capitalismo avanzado de la era posindustrial.” (Chiampi, 2000:42) La abundancia lingüística en el poema de Bracho, como marca barroca, va en contra de la economía del lenguaje, particularidad que Sarduy relaciona con el erotismo:

Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que es una actividad puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos (...) Como la retórica barroca, erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –somático–, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. (Sarduy, 1999:1402)

La dificultad de la comunicación por medio del lenguaje es una de las constantes que podemos ver en la poesía de Bracho. La abundancia del lenguaje imposibilita la comprensión inmediata de los poemas. En una primera lectura no es posible entender el significado del texto, de hecho es necesario leer el poemario completo para

comenzar a tender lazos entre los poemas, ponerlos en diálogo. Lo interesante es que en el poema la comunicación se da por medio del encuentro sexual, no a través de las palabras. De alguna forma, la poesía de Bracho establece sus propios códigos de lectura, pide la atención completa del lector y lo sumerge en sesiones de lectura que parecieran anular el tiempo. Para esta experiencia poética, Royo nos dice, “que el lector debe poner la mente en el mismo estado que la del poeta, debe pensar con profundidad, percibir las relaciones que existen entre esas frases y la verdad, descubrir el campo que el poeta sugiere, conocer las relaciones y los vínculos entre las cosas y deducir las consecuencias de estas relaciones.” (Royo, 2004:50)

3. Chiampi y la separación entre lenguaje y mundo

Irlemar Chiampi, catedrática y crítica literaria brasileña, es una de las autoras que más ha profundizado en los temas del barroco y neobarroco. Ella ha estudiado ampliamente los postulados de José Lezama Lima, Alejo Carpentier y de Severo Sarduy; el resultado de estos estudios se ve reflejado en su libro *Barroco y modernidad*. Para esta autora, el neobarroco “es la continuidad de la tradición barroca, sin ruptura, pero con la renovación de las experiencias anteriores (de ahí el neo), sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco ‘clásico’ reciclado por Lezama y Carpentier, más ahora con una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad.” (Chiampi, 2000:29) Chiampi menciona que son las categorías modernas del sujeto junto con la de la temporalidad las que no logran sobrevivir al paso del neobarroco. El resultado de esta desaparición son unos textos “que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inconexos, sí fuertemente destituidos

de desarrollo. [...] En estos textos no se perciben avances o retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aún de indecisión.” (Chiampi, 2000:31) Dichos quiebres en las categorías son necesarios para dar paso a la renovación en la creación literaria.

Este tipo de renovación literaria la está realizando Bracho en el poema “Me refracta a tu vida como un enigma” (Bracho 2006: 78-79), en el que el yo lírico está ligeramente esbozado gracias a las formas verbales de la primera estrofa:

Como un espejo translúcido
el profundo remanso abierto entre la sombra; lo convexo
a esta sed
de lo que bebo, que palpo como a una esfera en el recinto
inextricable,
bajo el destello líquido. Voz

--De entre la danza y el ardor vespéral
Canto sutilísimo Entre el verde de estupor, de placer
 --Lo que se enciende en la amplitud alta enlaza
en una manera nítida. – Lo que lo cimbra
El viento

y el vellón cenital entre las cuerdas del arpa eolia.
El eucalipto cristalino. Savia
en que se cifra
La calma
y la actitud del agua

De lo que bebo, que aprehendo como un reflejo de ese
contacto inexpugnable; la claridad de su raigambre en lo
nocturno luminoso, de su bóveda.

Lleno, hondo acorde transparente sobre los bosques como
un bramido.

En la oquedad continua del caracol; contra el cristal
plomizo
--- Tañen

las lajas de ébano
ante la hoguera que refleja
los ocres
circulares del canto; el trance –El talismán sentido bajo
 esas termas, ante esa luz—

Entre los bosques de abedules,

como una flama.

(--Los niños trazan su aullido líquido en las cortezas,
como un espectro vegetal)

--Las llamas liban de la noche, de sus raíces extendidas.

--Su fluida
redondez, su acaecer --De lo que bebo, que palpo

El poema presenta una cadena un tanto caótica de sensaciones y definiciones de diferentes conceptos que desconciertan. Sin embargo nos llevan a una sola imagen: la percepción mutua. La ausencia de marcas temporales igualmente contribuye a que el texto aparezca fragmentado.

Chiampi menciona que la escritura neobarroca establece un juego en el texto el cual “oscurece al objeto al que hace referencia” (2000:53). La “oscuridad” que se experimenta durante la lectura del poema se debe a la abundancia de relaciones entre los significantes allí expresados que imposibilitan aprehender el objeto del texto y que también crean ambigüedad. El título alude ya al tema tratado en el poema, —*Me refracta a tu vida como un enigma*—; hay dos elementos un “tú” y un “yo”, así podríamos decir que el poema aborda la percepción del otro a través de uno mismo, en el encuentro con el otro. Y el título contribuye a la ambigüedad del poema, ya que el pronombre reflexivo “me” parece no concordar correctamente con la conjugación del verbo “refracta”. Tanto el que se refracta como el que permite la acción se consideran enigmas, una forma de conocimiento difícil de entender o de descifrar. En este juego se involucran el tacto y el gusto “de lo que bebo, que palpo” (v.4) y a su vez se aprecian como extensiones de la vista. Vemos pues que una vez más la poética de Bracho se inclina por la exploración del otro, y de la naturaleza a través de los sentidos y que ellos no son independientes, sino que trabajan en una forma conjunta y se complementan unos a otros. La sed es el deseo que ve a la vida y al placer erótico

como acto celebratorio. El tacto, el palpar, es la confirmación del estar vivo, de la materialidad de las cosas y de la existencia del otro.

La ausencia del objeto al que se hace referencia, de acuerdo con lo que Sarduy plantea, se sitúa en el “paradigma estético del neobarroco que se constituye de tres puntos: sustitución, proliferación y condensación” (Sarduy en Chiampi, 2000:48). La sustitución es de un significante por otro totalmente alejado en términos semánticos. El “conocer” o “conocimiento” del otro se sustituye por las acciones de *palpar* y *beber*, que es la forma como el yo poético interactúa en el poema analizado, y en general en la poética de Bracho. Con respecto a la proliferación, es una cadena de significantes en progresión metonímica en torno al significante excluido. La acción de palpar la vemos en el “espejo translúcido” (v.1), “destello líquido” (v.6), “contacto inexpugnable” (v.18) y “tañen” (v.24). Con respecto al *espejo translúcido*, es una imagen que está construida en opuestos. Por una parte un espejo refleja una imagen de manera nítida y se puede palpar, así se conoce algo como si se tocara. Esa es la sensación que se produce al mirar un objeto en el espejo. Pero a su vez, el espejo es *translúcido*, es decir que lo que se refleja en él, no se puede distinguir del todo, la imagen que se presenta es un poco difusa. Por esto la acción de *palpar* encuentra su metáfora en el *espejo translúcido*, dado que se conoce un objeto como si se tocara, pero el conocimiento completo no puede llevarse a cabo, sólo se obtiene una aproximación, como lo es ver el reflejo de un objeto en un espejo borroso. Por otra parte, la acción de beber se relaciona con “sed” (v.3), “savia” (v. 13) y “agua” (v. 16).

Y el último punto de este paradigma estético es la condensación de dos términos en una cadena significativa para producir un tercero que lo resume. Beber y

palpar se condensan en la palabra “voz” (v.6) y es su naturaleza la que resume estas dos acciones. La voz puede palpase, se percibe, se reconoce y el beber adentra substancias, así como la voz se adentra a través del oído del interlocutor. Una vez más vemos cómo en la poética de Bracho hay un trabajo de los sentidos en conjunto para obtener un conocimiento total de la experiencia. No hay jerarquías en los sentidos, el funcionamiento de cada uno de ellos tiene la misma importancia. A su vez, la voz comienza con el juego interminable de las cadenas metonímicas que vemos en este poema. La voz es también el “canto” (v. 8), el “ardor vespéral” (v.7), el “viento” (v. 11), el “arpa eolia” (v.12), el “acorde transparente” (v.20), “bramido” (v. 21), el “teñer de lajas” (vv.24-25) y el “aullido líquido” (v.32).

También encontramos en el poema la elipsis del significante ojo. Para que un espejo se active es necesaria una mirada así como se necesita de un rayo de sol para producir el efecto de refracción. La luz del sol encuentra su metáfora en la mirada ya que ambos, en su acción, revelan un fragmento de la realidad. La trayectoria que hace la mirada hacia el espejo, de acuerdo con los versos de Bracho, crea la forma de una esfera, la unión de diferentes puntos que forman la imagen observada. Las cosas se “palpan como a una esfera” (v.4), es decir, en su dimensión completa, no en partes o fragmentos. La cadena metonímica de la esfera, que es la mirada, se establece por medio de las siguientes palabras: “convexo” (v. 2), “bóveda” (v. 19), “caracol” (v. 22), “circulares” (v. 28), “flama” (v. 31) y “redondez” (v. 36), y también podrían ser la metáfora del ojo como componente físico ya que el iris y la pupila son circulares y el ojo en su conjunto es elíptico. La mirada pretende abarcarlo todo, genera un producto completo que podemos apreciar en la estructura circular del poema: al no tener punto final, también representa una esfera, pues usa el encabalgamiento del

último verso con el primero del poema. Así podríamos comenzar a leer el poema con el último verso: “De lo que bebo, que palpo” y puede seguir con el primer verso: “Como un espejo translúcido”. De igual forma, la estructura circular del poema recuerda una de las características del rizoma, que se explica en el cuarto principio: “Un rizoma puede romperse o cortarse en un lugar cualquiera; siempre proseguirá, sin embargo, siguiendo a éste o a aquella de sus líneas, y en relación a otras.” (Deleuze y Guattari, 1977:5) La omisión del punto final crea el efecto de continuidad, el poema prosigue. El principio y el fin se confunden y a la vez se puede jugar con ellos para tener varias lecturas del poema.

Palpar, la acción de reconocer algo a partir del tacto, se asemeja a la vista que provee un conocimiento muy similar del objeto en cuestión ya que se posa por encima del objeto visto. Así, la vista es como “un espejo translúcido abierto entre la sombra” (vv. 1-2). La vista la usamos para conocer las cosas, para acceder a ellas como una extensión del tacto. El ojo es “el espejo translúcido” que se verá expresado en otras imágenes como: destello líquido, eucalipto cristalino, acorde transparente, hoguera, aullido líquido, espectro. Esta lista nos enmarca también la importancia del agua en el poema, el agua como el ojo que refleja las miradas. Cada una de estas imágenes tiene la capacidad de reflejar pero a su vez dejan pasar la luz para que se proyecte. El reflejo de la imagen en el espejo la regresa haciendo una trayectoria similar a la forma de una esfera, una elipse interminable que se expresa en diversos versos del poema.

El espejo translúcido del que habla el yo poético al inicio del poema, que se sitúa en “el remanso abierto entre la sombra”, no es sólo su mirada sino también la mirada del otro, porque está en la sombra, en el desconocimiento. Y encontramos en

el poema que su metáfora es el agua por su característica reflejante a la vez de que deja pasar la luz. El agua, que es un espejo, es también un “destello líquido” (v.6), “savia” (v.12), “reflejo” (v.17), “nocturno luminoso” (v.19), “hondo” (v. 20) y “fluida” (v. 35). Lo que el yo poético recibe en el intercambio de miradas es luz, es brillo, es vida, la cual nos regresa nuevamente a la metáfora del agua. Pero este juego de reflejos se extiende a toda la composición del poema ya que las cadenas metonímicas se emparentan entre sí, creando un rizoma que en el poema aparece bajo la imagen de la “raigambre”¹⁸ (v. 18), las metáforas y las metonímias en el poema están tejidas entre sí, una lleva a la otra a manera de reflejos en el espejo. Por eso el conocimiento del otro es en el poema un “enigma” porque una imagen refleja otra en un juego infinito de imágenes donde la identidad única a la que se podría aspirar es imposible de aprehender. El poema propone el uso de los sentidos para acercarse a una aproximación, pero tal vez sea el verbo “palpar” una de las claves para descifrar el enigma de la vista. Palpar es conocer algo *como* si se tocara, pero no logra tocarse, no es tangible, se escapa a la definición total, por eso es un “contacto inexpugnable” (v.18).

El paradigma estético neobarroco en el que este poema de Bracho se inscribe, y que Sarduy describe como aquel que “trata de insistir en la ‘obliteración’, ‘ausencia’, ‘abolición’, ‘elipsis’, ‘expulsión’ y aún ‘exilio’ del significante inicial de un referente en el proceso de metaforización barroca” (Sarduy según Chiampi, 2000:52), hace que su lectura sea compleja, que el lector tenga que hacer un cosido y unión de metáforas que en su conjunto permiten comprender el significante. En este

¹⁸Según el DRAE la palabra *raigambre* se define como: Conjunto de raíces de los vegetales, unidas y trabadas entre sí.

sentido, la poesía de Bracho, en muchos de los poemas, está desvinculada de la realidad empírica una vez que el objeto está en “exilio”. Chiampi afirma que Sarduy fundamenta este fenómeno de separación del mundo con lo que “Foucault, en un análisis memorable del *Don Quijote* y de *Las meninas* de Velázquez, identificó en la disolución de la interdependencia lenguaje / mundo, con la separación de las palabras y las cosas y el fin de la era de la semejanza.” (Chiampi, 2000:52) Cada poema crea un mundo diferente con conexiones entre ellos pero finalmente dentro de una lógica interna. El lector tiene que hacer un trabajo importante por sacar las palabras del contexto de la vida diaria y de su significado “en relación a un mundo de utilidad en el que se desarrolla la experiencia comunicativa del hombre, no pudiendo dar cuenta de la esencia del mundo que visiona el poeta y que desea aprehender.” (Royo, 2004: 53) Lo que ancla al lector en el poema son las experiencias con la naturaleza: el viento, el agua, los árboles, etc. de cuyas vivencias nos hemos llenado los sentidos a lo largo de nuestras vidas y que se activan de una forma creativa al presentarse en el universo poético propuesto.

4. Calabrese y la entrega de lo irrepresentable

El semiólogo italiano Omar Calabrese (Florencia 1949) se dio a la tarea de estudiar a profundidad las manifestaciones propias de la cultura de masas bajo el ojo de la semiótica y encontró que todas las sociedades occidentales están sumergidas en la era neobarroca. Calabrese se adentra en el fenómeno cinematográfico, de la producción de series televisivas así como de la producción literaria actual. Cada una de ellas está finamente analizada en su libro *La era neobarroca*. Por supuesto que gran parte de su análisis remite necesariamente a campos previamente explorados por Severo Sarduy;

la aportación sustancial de su estudio es ver de qué manera ciertas tendencias artísticas empleadas en producciones de los medios masivos de comunicación son un reciclaje del barroco. Para Calabrese, quien retoma ideas de Sarduy, “la definición del barroco no se basa solamente en un período específico de la historia de la cultura, sino que es una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan.” (Calabrese, 1987:31) Calabrese estudia el significado del neobarroco en diversas áreas del conocimiento como la filosofía, la literatura y la arquitectura. Y es precisamente el de esta última la que considero más iluminadora: “neobarroco quiere decir proyecto que retoma a las citas del pasado, a la decoración, a la superficie del objeto proyectado contra su estructura y su función.” (Calabrese, 1987:31) El *neo*, como lo apunta Calabrese “hace pensar en un ‘después’ o en un ‘contra’ la modernidad; también ‘neo’ podría inducir a creer en la idea de repetición, recurrencia, reciclaje de un período específico del pasado, que sería precisamente el barroco.” (1987:31) Y esto lo podemos ver en la poesía de Bracho; es un proyecto que recicla recursos y vuelve a servirse, en el nivel lingüístico, de la abundancia, la forma elíptica y de la naturaleza de apropiación tan característicos del barroco.

El capítulo dos del libro de Calabrese está dedicado al tema del ritmo y la repetición. Esta última es abordada desde la producción cinematográfica y televisiva que crean personajes “robots”, los cuales son una replica del ser humano: “Y bien, si sólo intentamos pensar, en los mismos términos, en los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa, se podría extraer de ello la misma filosofía: los ‘replicantes’ (films de serie, telefilms, remakes, novelas de consumo, comics, canciones, etc.) nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una

estética. Exactamente una estética de la repetición.” (Calabrese, 1987:44) Según Calabrese, la repetición es generadora de textos, de películas, series, etc. Y con respecto a la poesía de Bracho, la repetición es un elemento que expande el significado de una palabra y que también crea un tejido de imágenes que tienden lazos entre varios poemas y en el poemario mismo. La repetición elabora una concepción del tiempo diferente, ya que al repetir una palabra o frase, se crea un efecto de imantación, de una falta de movimiento que parecería anular el tiempo.

El poemario *Tierra de entraña ardiente* (1992) es una exploración por la tierra con capacidad creativa, y según el contexto del libro, la tierra viva puede leerse como el cuerpo y su erotismo. El poema inicial “Tierra viva” (Bracho, 2006:89) es una celebración a la vida de la tierra hecha de sensaciones y experiencias amorosas que “sedimentan”

Tierra viva,
tierra de entraña ardiente,
encendido panal bajo los sepias
de un manto espeso.
Materia de ebriedad y de dulzura
que a sí misma se engendra,
que en sí misma se vierte.
Tierra que funde
y que concentra, en su cieno solar,
las ternuras huidizas que amasa el tiempo. Tierra
de floración. Tierra torneada en que cifra el goce
sus huellas íntimas, cera en que abisma y palpa
su memoria:
cuenco; lugar oculto
donde el amor
es un fruto que pesa
y que madura. Es el huerto ceñido
que se extiende hacia adentro:
selvas de nervaduras
en sus hojas;
redes de bronce contra el mar.
Destellos finos
que alarga el sueño sobre sus lascas azuladas. Sal,
huellas de sal sobre esta tierra. Rastros
de plenitud; y el tejido del otoño al trasluz
de sus frutos.

La repetición de la frase “tierra” tiene un poder de evocación; el poema evoca principalmente las cualidades del cuerpo pues en él se crea una cadena de descripciones que sólo se detiene al encontrar tres versos que refieren acciones de la tierra. Los versos 6 y 7 resaltan la capacidad creativa: “que a sí misma se engendra, / que en sí misma se vierte”; y el verso 8 subraya su acción principal: “Tierra que funde”. Para que se lleve a cabo la fundición es necesaria la existencia del fuego, éste se encuentra en su “entraña ardiente” (v.2) que también es “cuenco; lugar oculto” (v.14). Ahí, en ese espacio hondo habita el erotismo: es el elemento que genera el encuentro amoroso, la unión de los amantes. Entonces el fuego, es decir, el erotismo y la pasión, llevan a los amantes a la unión y esta unión genera un poder creativo; que es referido por “tierra de floración” (v.11), “el amor / es un fruto que pesa / y que madura” (vv.16-17), “huerto” (v.17), “sal” (v.23). La sal es un elemento de preservación; de alguna forma el erotismo y el amor mantienen a las personas unidas, se crea un lazo afectivo que, aunque en el poema no se menciona de manera explícita, puede dar como resultado un *fruto*, la creación de una nueva vida humana.

“Tierra de entraña ardiente” también funciona en el poemario homónimo como un detonante creativo ya que podemos ver las características de la “tierra” en diversos poemas del mismo. Un ejemplo interesante es “Hiedra en el fulgor del agua” (Bracho, 2006:91) donde encontramos que el agua es como la entraña ardiente de la tierra, ya que también tiene la capacidad de crear, de dar vida:

En estas tierras el agua
es oscura raíz. Es árbol ígneo que abreva,
fuente que emerge y que calcina. Es la cimbra
y el nicho que levanta, es su tiempo
abisal. En estas tierras, el reflejo
se adensa y petrifica. Hiedra
en el fulgor del agua, la noche
se ve en el día, el día en la noche. Huellas

que enlazan
su caudal.

El agua, al igual que la entraña, es como una “oscura raíz” (v. 2) como el “cuenco; el lugar oculto” (T.V. v. 14). El agua también es un “árbol ígneo” (v. 2) que encuentra su eco en “el huerto ceñido / que se extiende hacia adentro” (T.V. vv. 17-18); es “fuente que emerge y que calcina” con el ardor de la entraña. Lo que predomina en estas descripciones es lo oculto; el erotismo y la pasión surgen de lo más profundo del ser humano, es algo que está “adentro” más no se puede ver y cuando emerge se logra experimentar a través de los sentidos.

El agua que se compara con una oscura raíz, constituye también en este poema un elemento muy importante. Tiene como cualidad la capacidad de presentarse en diferentes estados como el sólido y el líquido, así como encontrarse en la superficie como en ríos y mares o en lo subterráneo. En este poema el erotismo se asemeja al agua subterránea, aquella escondida que al cavarse un pozo, surge como una fuente. Es notable que Bracho ha escogido elementos en su poética que se caracterizan por no ser estables, es decir, que son ambivalentes tales como el agua, el aire, el fuego y que al insertarlos en un poema, contribuyen a la ambigüedad de significado que tanto privilegia Bracho en su poesía. Otra cualidad que este poema en análisis (“Hiedra en el fulgor del agua”) destaca, es el reflejo que ofrece la superficie del agua. El agua como un espejo cobra importancia en la poética de Bracho en relación con el tema del reconocimiento del otro a través de uno mismo. El reflejo muestra la imagen propia pero también ofrece un panorama de aquello que está alrededor. En el verso 7 se remarca la dualidad de la imagen que se refleja en el agua: “la noche / se ve en el día, el día en la noche.” En la propuesta poética de Coral Bracho, como se ha estudiado en un capítulo segundo de este trabajo, la disolución de binomios es un tema importante.

Y es justamente el agua el elemento natural en el cual se puede disolver cualquier sustancia.

Otra de las características que Calabrese explora con relación a la era neobarroca es la noción de aproximación donde “el universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago se muestra por todas partes rico en seducción para la mentalidad contemporánea.” (1987:170) Calabrese menciona que “la aproximación podría verse como un tipo de liberación de una “ilusión de precisión” que va en contra del control del conocimiento.” (1987:173) Esta apreciación empata con la propuesta de Bracho en la inserción de vocabulario de la biología en su poesía, que de alguna forma desequilibra el control del conocimiento al crear productos híbridos. La precisión estrechamente ligada a la ciencia y a la tecnología es una característica relevante de nuestra era industrializada, donde la validación que la precisión otorga es de gran importancia en los diversos ámbitos de nuestra sociedad. La precisión se opone a la aproximación, ya que ésta “corresponde al sentido de lo indefinido y de la vaguedad en el sentido más filosófico y que comprende también, como punto de llegada, *la entrega* de lo irrepresentable.” (Calabrese, 1987:175)

En el poemario que hemos revisado, *Tierra de entraña ardiente*, constatamos una voluntad por indagar en el misterio que encierra el encuentro erótico. Georges Bataille define el erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte [...] es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (2008:15). En la poesía de Bracho se define el erotismo como una energía que se desprende en el momento del encuentro erótico y tiene una capacidad creativa. La poeta mira hacia la naturaleza para encontrar en ella las

metáforas que describirían un cuerpo que experimenta los cambios físicos que se producen al desencadenarse las sensaciones activadas gracias al contacto erótico con otro ser humano. De manera secundaria, el poema subraya la importancia del tiempo en el sentido de que el yo poético que describe las sensaciones corporales, debe tomar el encuentro erótico no como algo fugaz y común, sino que en la brevedad de la experiencia, usar el tiempo y lograr aprehender la esencia intangible que se desprende de él. La experiencia de los amantes, como lo dice Coral Bracho en el poema “Los misterios del tacto” (Bracho, 2006:113), es justamente un misterio al que a través de la poesía se logra una aproximación:

En el silencio entreverado
urden el tiempo. Ciñen las hebras cotidianas,
su apretado ritual.
Beben la luz
de lo entrañable. Los tejidos encarnan
los misterios del tacto,
cifran,
y envuelven
su intimidad.

El encuentro erótico a pesar de ser algo cotidiano es también algo especial, tiene una vivencia casi sagrada que en el poema se lee como un “ritual”. Georges Bataille en su libro *El erotismo*, describe que hay una relación entre el erotismo y la religión ya que ambas “son una experiencia interior” (2008:40). Pero se refiere a la religión concebida lejos de una forma específica, como el catolicismo, judaísmo, etc. La experiencia amorosa, a la luz de la poesía de Bracho no es un hecho que implique satisfacer necesidades básicas del ser humano, es un acto casi sagrado, de aquí la relación con la definición de Bataille. En la experiencia amorosa se involucran los elementos más íntimos de las personas; no sólo en el aspecto físico sino también aquello que se experimenta a través de los sentidos, esas vivencias intangibles, “los tejidos que encarnan los misterios del tacto” (vv. 5-6) y que conforman nuestra experiencia como seres humanos en interacción con otros. La experiencia amorosa,

lejos de como se presenta actualmente en los medios de comunicación, es decir como fugaz, como mercancía de intercambio o como una necesidad que hay que satisfacer, Bracho la presenta en sus poemas como una forma de conocimiento de uno mismo y de interacción profunda con el ser amado.

En la escritura neobarroca de Bracho se construyen discursos que al articularse sugieren diferentes posibilidades de acercarse al mundo. Su propuesta no responde a una veta de acción política o denuncia, como en la poesía de Carmen Boullosa o Kyra Galván, sino a una ruptura e innovación de las estructuras discursivas. La poesía de Bracho, en su carácter rebelde, materializa lo que Sarduy escribió sobre el barroco de la revolución: “Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la revolución” (Sarduy, 1999:1404) .

IV. La renovación de la escritura rizomática: *Cuarto de hotel*.

Antes de entrar al análisis del poemario *Cuarto de hotel* (2007) haré un resumen de los tópicos principales que se abordan en los siguientes poemarios: *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir*, *Tierra de entraña ardiente*, *La voluntad del ámbar* y *Ese espacio, ese jardín* para estudiar algunos de los puntos que irán articulando la transición a la propuesta poética de *Cuarto de Hotel*. El primer libro – *Peces de piel fugaz* – es el referente más importante en la poesía de Bracho ya que en él se encuentran los intereses poéticos centrales de la autora, los cuales, a manera de seguir el concepto del rizoma, irán creciendo y extendiéndose como raicillas a lo largo de toda su escritura. Uno de los temas fundamentales es el agua. En el poemario inicial y en *El ser que va a morir* el agua se presenta como una imagen de la vida que abarca la sexualidad humana, la fertilidad de la tierra y la expresión de cualquier forma de existencia. En *Tierra de entraña ardiente* (1992) el agua tiene una gran importancia al ser el elemento fundamental que hace posible la vida de la tierra. Pero también se aborda en su relación con el tiempo. Posteriormente se establece, de manera más profunda, la reflexión sobre el tiempo en *La voluntad del ámbar* (1998). Bracho pone en segundo plano el tema de lo sensorial ampliamente explorado en el libro inicial para sumergirse en la indagación sobre el tiempo.

En el poemario *Ese espacio, ese jardín* (2003) la autora explora el tema de la muerte vinculado al de la infancia, lo que hace de este poemario un libro temático. Y en *Cuarto de hotel* encontramos una atmósfera poética completamente distinta a la ya explorada en los libros previos. Los objetos que llenan el espacio de *Cuarto de hotel* no son plantas, insectos, ríos o mares. Los espacios abiertos, los paisajes llenos de

olores y de texturas presentes en los poemarios anteriores son reemplazados por muros grises, por domos pequeños que dejan entrar, de manera muy discreta, la luz al interior. Pareciera ser que el agua, tema recurrente en la poesía de Bracho, no fluye sino que está encerrada en el microcosmos de un hotel. Ya no es la fuerza liberadora que se apreciaba en la sexualidad o en la muerte. Tal vez sólo sea el hilo que nos recuerda al tiempo y que nos lleva a pensar en el recuerdo, en el pasado; el hilo conductor que nos ayuda a reconstruir eventos y espacios anteriores. Es evidente que el volumen *Cuarto de hotel* marca una ruptura importante dentro de la poética de Bracho, en él la atención de la autora se centra en dos aspectos que se relacionan con la condición humana posmoderna: la identidad y la pertenencia. La ruptura también se observa en el uso del lenguaje. Aquellos versos de largo aliento colmados de imágenes, sensaciones y olores son ahora reemplazados por versos más cortos, con palabras menos rebuscadas y menos polisémicas, pero sí con una ambigüedad muy marcada. El lenguaje de la biología que había estado presente en los libros iniciales ya no aparece en el volumen *Cuarto de hotel*. Una cierta tristeza permea el ambiente, la celebración de la vida que veíamos en *Peces de piel fugaz* donde el descubrimiento del otro a través de las propias sensaciones vigorizaba la existencia misma, está ausente. El yo poético está lleno de dudas, plantea preguntas al lector que difícilmente podrán ser contestadas debido a la ambigüedad de los poemas. Es notable también una nostalgia por el pasado. A primera vista, este poemario parecería ser de lectura más fácil con respecto a los anteriores, pero no es así, debido a la ambigüedad de los poemas.

La duda es una cuestión que está presente a lo largo del libro y desde el primer poema se instala la atmósfera de ambigüedad que la acompaña. En “Comenzaron a

llamarte” (Bracho, 2007:11) el hablante lírico interpela a un tú que parece estar insertado en un espacio natural, “a la entrada de una cueva” (v. 5) donde “las piedras comenzaban a llamarlo” (v. 1) o llamarla, el género no se sabe. Pero extrañamente las voces de las piedras —la llamada de la naturaleza— no logra comunicarse exitosamente: “¿Y qué habría / sido? / ¿Y de ti qué habrían ganado y para qué?” (vv. 7-9). El poema nos muestra que hay una situación de desconcierto, de incomprensión, de dudas inminentes. Este ambiente contrasta con algunos propuestos por Bracho en poemarios como *Peces de piel fugaz* donde la naturaleza logra ser decodificada y su lenguaje se entrelaza con el humano, se unen como dos partes que embonan completamente. Su compenetración da como resultado un lenguaje cargado de sensaciones, de metáforas que se refieren al tacto, a la percepción del agua, del fuego y del aire, sólo por mencionar un par de ejemplos; y es así como la experiencia humana de encontrarse con el otro enmarcada en la naturaleza enriquece de forma infinita esta vivencia. Pero no es así en los espacios referidos en *Cuarto de hotel*, donde existe una falta de comunicación.

Además de las preguntas arriba citadas, en los siguientes poemas encontramos planteamientos que igualmente contribuyen al ambiente de incertidumbre establecido: “¿Qué querían decir?”, “¿De dónde a dónde?”, y en “Y su lámina de oro”. Debido a la ambigüedad de los poemas, resulta muy difícil encontrar una respuesta a las preguntas que se plantean. Pero de manera metafórica, al final del libro se rompe con la atmósfera gris de duda e incertidumbre: “El canto del gallo” (Bracho, 2007:61):

El canto del gallo
soltó su sol
a mitad del cuarto. Las llamaradas
entreabrían su cortina.

El sol a mitad del cuarto podría ser un indicio de esperanza para la condición posmoderna, que habrá un sol, una indicación de un nuevo día que marque un horizonte distinto para las relaciones humanas y, como lo veremos más tarde, la esperanza será puesta en la mirada de un niño. La preocupación por la convivencia entre individuos y su relación con el entorno está reflejada en los estudios del antropólogo Marc Augé (Poitiers 1935) en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992). Augé profundiza en la falta de identidad y pertenencia que sufre el ser humano en la actualidad, a la que él llama sobremodernidad y el establecimiento de los espacios definidos como los no lugares los cuales son esencialmente de tránsito.

Augé afirma que la sobremodernidad es una cara de la posmodernidad, es su lado negativo; y tiene como característica esencial la aceleración. Augé menciona que hay tres figuras del exceso: el tiempo, el espacio y el ego. El exceso del tiempo se define como la superabundancia de acontecimientos. Se refiere a la dificultad de pensar el tiempo debido al gran número de acontecimientos que se llevan a cabo en nuestro mundo actual. Y esto resulta en una dificultad de comprender nuestro presente y como resultado se vuelve una tarea difícil darle un sentido al pasado reciente. Augé menciona que este fenómeno muestra los signos de una crisis de sentido. Por su lado, la superabundancia espacial crea una paradoja ya que debido a los medios de comunicación podemos enterarnos de lo que pasa en cualquier parte del mundo casi de manera instantánea creando un achicamiento del planeta, pero esto a su vez resulta en un distanciamiento de nosotros mismos “pero el mundo, al mismo tiempo, se nos abre” (Augé, 2008: 38). Augé refiere que “la superabundancia espacial funciona como un engaño” (2008:39), debido a la multiplicación de referencias. Por último, el autor

afirma que el otro componente de la sobremodernidad es el ego, definido como la individualización de las referencias. “El individuo se cree el mundo. Cree interpretar para sí mismo las informaciones que se le entregan” (Augé, 2008:43) dando como resultado una “producción individual de sentido” (Augé, 2008:43). Hay nuevamente una paradoja en que “la individualización de las referencias: singularidad de los objetos, singularidad de los grupos o de las pertenencias, recomposición de lugares, singularidades de todos los órdenes” (Augé, 2008:45) se oponen a “expresiones como homogeneización, o mundialización de la cultura” (Augé, 2008: 46).

En el siguiente inciso haré una revisión de los postulados fundamentales de la teoría de “los no lugares” de Augé y cómo es que sus ideas ayudan a explicar los poemas del libro *Cuarto de hotel*. Además me interesa destacar que *Cuarto de hotel* es un poemario que renueva la propia aproximación de Bracho a la teoría del rizoma y que en esta renovación se crea la categoría del lector rizomático.

1. “Sin identidad y sin lugar fijo: Augé y la teoría de los no lugares”

El título de este poemario, *Cuarto de hotel*, nos remite a una geografía diferente a las planteadas por los títulos *Tierra de entraña ardiente* y por *Ese espacio, ese jardín*. El hotel nos lleva a un espacio físico construido, ya no natural sino de manera artificial. El hotel, al ser un lugar de tránsito, contrasta con el concepto de casa y su relación con la identidad y pertenencia. Varios críticos han explorado la relación entre espacio e identidad, por ejemplo en su libro *La poética del espacio*, Gaston Bachelard afirma que la casa es como un lugar que nos da identidad; es “nuestro espacio vital, ahí nos enraizamos de día en día; es nuestro rincón del mundo. En ella vivimos el relato de

nuestra historia.” (Bachelard, 1997:34-35) Así, “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (Bachelard, 1997: 36). La casa es nuestro primer abrigo, la referencia de refugio, paz y descanso; es nuestra “conciencia de centralidad” (Bachelard, 1997: 48). Por tanto, al ser la casa nuestra referencia inicial de estabilidad y protección, se convierte en una elaboración conceptual y el ser humano estará en su búsqueda a lo largo de la vida. Después de la casa, “todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo constantes” (Bachelard, 2007:35). El hotel, en contraste, suplanta parcialmente el lugar de descanso y refugio pero carecerá siempre del calor inicial, de la experiencia de “estar en la gran cuna” (Bachelard, 2007: 37).

De acuerdo con Augé, la casa también constituye parte de un lugar antropológico, es “el dispositivo espacial que a la vez expresa identidad de un grupo, aunque los orígenes de éste sean diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une” (2008:49). En el lugar antropológico se construye la identidad a través de las “distintas modalidades de las prácticas colectivas e individuales” (Augé, 2008:57) que ahí se llevan a cabo, el lugar antropológico es “un recorrido cultural que da como resultado un principio de sentido para aquellos que lo habitan y un principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.” (Augé, 2008:57) Lo que convertiría a la casa en un lugar antropológico son las prácticas que ahí se llevan a cabo, la historia personal o familiar que se va tejiendo. En contraste, el hotel, aunque cumple con la función de ser un lugar de descanso y protección, está carente de este tipo de historias; no hay en él construcción de historias ni vivencias, está hueco en lo relativo a lo afectivo y a lo personal. Esto se debe a su carácter de ser un lugar de tránsito.

Augé afirma que el efecto de pasar por los lugares de tránsito, como el hotel, resulta en la pérdida de la idea de pertenencia e identidad que se logra con la interacción familiar del lugar y el individuo. De acuerdo con el antropólogo, “los no lugares se vinculan con los puntos de tránsito y de las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, entre otros)” (2008:83), es decir con los que promueven la “circulación acelerada” (2008:41). Y es justamente la idea de la ocupación provisional la que también confiere al individuo que por ahí pasa una identidad provisional; en el hotel se es el huésped, en el club el visitante, en el campo el refugiado. Los términos como turista, refugiado, etc., parecieran homogeneizar a los individuos, las historias particulares desaparecen y la identidad es restituida por la identificación del individuo con ciertos roles. Augé apunta que los no lugares “a menudo no ponen en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo” (2008: 84-85) Esto puede leerse de dos formas. La primera podría ser la imagen de sí mismo en otro, en el sentido que ese otro también es turista o refugiado, que ambos realizan las mismas actividades o conocen los mismos lugares turísticos. Pero la otra lectura se refiere a la soledad que se experimenta en los no lugares pese a estar rodeado de meseros, empleados, etc., ya que no es posible establecer una interacción significativa. “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2008:107).

Un elemento relevante en este presente estudio es el tema del lenguaje. Es interesante notar que en los no lugares el lenguaje es usado para dar indicaciones y, en su caso, se ayuda de imágenes para expresar condiciones de uso o restricciones. De alguna forma este tipo de lenguaje relaciona al individuo con la “autoridad”, con ese ente omnipotente que pareciera adivinar los deseos de aquel que está siendo apelado.

Signos como “no fumar”, “no usar celular”, etc. se anticipan a la posible voluntad del individuo que ahí se encuentra. Augé afirma que los señalamientos en los no lugares se relacionan con los individuos principalmente de tres formas. El primero es el modo descriptivo (“salida a 100 metros”), el segundo es el prohibitivo (“no fumar”) y el tercero el informativo (“bienvenido a la ciudad de México”). Y según Augé los individuos que están en el no lugar difícilmente logran establecer una relación entre sí, es el lugar quien los apela a través de los diferentes tipos de mensajes anteriormente descritos. En este mismo punto es importante mencionar que los tipos de mensaje que se transmiten a través de imágenes pueden ser, de manera general, entendidos por gente que hable un idioma diferente al del lugar por donde se transita y que de igual forma apela al individuo que ahí se hospeda. Esta situación se relaciona con el fenómeno que uno de los teóricos de la posmodernidad, Fredric Jameson, abordó: la “lingüística de la vida social la cual está creando un discurso neutral, comprensible para *todos* y cuyos principales promotores son los medios masivos de comunicación.” (2001:16) Esto nos muestra una necesidad de abolir las fronteras establecidas por los idiomas con el posible fin de unificar códigos y hasta formas de pensar determinadas por la lógica de cada idioma.

La dirección que toma el lenguaje dentro de las sociedades posmodernas hacia un discurso neutral lo pone en una situación de riesgo inminente no sólo dentro del campo de la literatura sino también, y tal vez el más importante, dentro de las relaciones humanas básicas y también de la relación del individuo consigo mismo. La idea de neutralidad nos aleja de la individualidad y de lo particular que define la personalidad. La introspección, el pensamiento, la reflexión así como la escritura se van alejando cada vez más de la lista de actividades que realiza un individuo. La vida

acelerada no deja tiempo para uno mismo. Jameson menciona que una de las características principales de las sociedades posmodernas es la aceleración de la vida social, en gran parte provocada por el desarrollo de la tecnología que se lleva a cabo a pasos agigantados. Todo debe ser más rápido pero aunque los procesos de cualquier tipo se realicen más ágilmente, el tiempo ya no alcanza. Este fenómeno se ha convertido en un problema social, no hay tiempo para estar con alguien, para pensar, para analizar, ni siquiera para descansar apropiadamente. El pensar y el analizar son actividades fundamentales en la conformación individual. La poesía está en este ámbito: el poeta reflexiona, visualiza, pasa por el tamiz de las palabras aquello que estuvo dando vueltas en su cabeza. Y los lectores encuentran en ese mundo literario una reflexión, una ventana que permite conocer otra forma de pensar, con la que se puede estar de acuerdo o no. Y como consecuencia de esta falta de tiempo, entre otras razones, la poesía ha sido relegada. La poesía no es inmediatez, para comprenderla se requiere de tiempo, hay que leer y releer; reflexionar sobre los versos para finalmente llegar a una opinión sobre lo leído. De aquí la importancia de la escritura de Bracho y en el caso concreto, de su poemario *Cuarto de hotel*, este es una reflexión sobre la condición del ser humano dentro de una sociedad que pretende borrar todo signo de individualidad para vivir un tipo de “emancipación que podría entenderse como la liberación de las diferencias, de los elementos locales, del dialecto, etc.” (Jameson, 2001:8) Las reflexiones que los poemas sugieren son de carácter rebelde. La rebeldía consiste en alimentar un pensamiento analítico, que cuestione la realidad dentro de un sistema que desea borrar todo tipo de cuestionamientos. Los poemas de *Cuarto de hotel* abordan los temas de la identidad, de la soledad y de la incomprensión por lo que se relacionan con tópicos que se tratan en la literatura contemporánea: angustia,

desesperación y ausencia de esperanza. Los poemas de *Cuarto de hotel* provocan que el lector reflexione sobre su propia condición.

2. El espacio del *hotel*: el no lugar

Este último poemario de Coral Bracho nos ubica específicamente en un cuarto. El referente de “cuarto”, por sí mismo, nos lleva a pensar en un espacio de privacidad, un lugar donde el individuo se recoge del mundo después de una jornada de trabajo o de simplemente pasar el día realizando diferentes actividades. De igual forma, el viajero encuentra en un cuarto de hotel cierta tranquilidad y descanso después de haber recorrido diversos lugares marcados por Augé como no lugares: aeropuertos, salas de espera, lugares turísticos, centros comerciales, entre otros. Pero paradójicamente, el cuarto de hotel también es un no lugar en donde el huésped no logra ser identificado por nadie, donde su identidad es un número y el anonimato es evidente. Frecuentemente esos edificios, antes de haber sido habilitados como hoteles, servían para otros propósitos o tenían otros usos. Las grandes ciudades han sufrido cambios importantes en su arquitectura, sobre ruinas se han construido centros comerciales, cines, cafés, hoteles y restaurantes. En el poema “Entre estas ruinas” (Bracho, 2007:35) se realiza una reflexión sobre la historia de los edificios:

Este hotel es una antigua escuela,
Uno lo siente a pesar del tiempo.
A pesar de los muros derruidos,
de los espacios rotos. Los que viven aquí
parecen estar de paso. Unas horas
al día. Algunos meses.
Seguramente
tienen sus propios cuartos,
pero dan la impresión de estar siempre cambiando.
Hace tiempo que busco entre estas ruinas mi habitación.
No sabría decir desde cuándo, pero ahora
he salido a lo que debió ser un jardín
o algún patio trasero.

Desde aquí todos los espacios están invertidos.
Tal vez reconozca la fisonomía de mi cuarto
por su revés. O tal vez reconozca de él
algún sonido.

Al leer el poema se puede percibir un aire de nostalgia por el pasado y su esencia es recogida a través de los sentidos: “El hotel es una antigua escuela, / Uno lo siente a pesar del tiempo” (vv. 1-2). Estos versos indican que la vida contenida en una escuela tiene una energía importante que logra ser percibida aún tras la remodelación: ésta se *siente*. Se establece además un vínculo con el pasado en el que el edificio albergaba una escuela y tenía otra vida dentro de una dinámica diferente. Es como si los muros estuvieran aún impregnados de ese tiempo. La escuela podría considerarse como parte de un lugar antropológico ya que en ella hay interacción de diferentes niños en un proceso formativo de identidad; allí transcurre un período importante de su socialización en una cultura. En la escuela simultáneamente se conforman la “identidad compartida, la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y la identidad singular” (Augé, 2008:51). A diferencia del hotel, en que las estancias de los huéspedes suelen ser breves, la escuela es un espacio en donde los niños pasan muchas horas al día y durante años. Es además un espacio formativo.

Después de la reflexión sobre el pasado, el yo poético muestra angustia por la imposibilidad de encontrarse en el espacio del no lugar, nos dice que “hace tiempo que busca entre estas ruinas su habitación” (Bracho, 2007:35). La habitación es ese pequeño microcosmos que atesora lo que somos, nuestros objetos personales configuran nuestra personalidad: la ropa, los libros, objetos, etc. dan a conocer nuestras preferencias. En una habitación de hotel no es posible imprimir ninguna

marca personal, es más, un cuarto de una cadena de hoteles dada repite su estilo lo mismo en México que en Alemania o Estados Unidos. La personalización es una característica que se está extinguiendo en las sociedades actuales. Ahora es posible comprar objetos que decoran los hoteles de los llamados “hotel-boutique” y llevarlos a casa para completar ese proceso de globalización y de volver familiar los no lugares en el propio hogar. Y en esta confusión, la voz poética trata de rescatar algo de ese pasado que le ayude a estar en su presente. Los espacios ahí no están claros, el poema nos dice que “los espacios están invertidos” (v. 14) y se debe hacer un trabajo casi arqueológico para reconstruir algo que ayude a identificarse y se logra a través de los sentidos: “Tal vez reconozca la fisonomía de mi cuarto / por su revés. O tal vez reconozca de él / algún sonido.” (vv. 15-17) La vista tiene que hacer una labor que implica mucho esfuerzo, reconocer algo por su revés, así mismo indica que se debe ir hacia adentro de las cosas, dejar de lado la superficie y dirigirse hacia lo interno. Y este viaje a lo interno, también podría referirse a lo interno de esos muros exteriores del hotel, es decir al patio de la escuela. Son los sonidos ahí guardados lo que el yo poético recoge, tal vez risas, huellas de voces de los niños en el refrigerio. La escuela aquí también podría hacer referencia al tiempo de la infancia, la parte formativa más importante del ser humano. Y luego viene la participación del oído, la cual dicta una pausa para detenerse a escuchar. Todas las marcas que dejan los sentidos en nuestra memoria son nuestra historia, son la arqueología de nuestra vida.

Por otra parte, en el poema “Ese vacío nos orilla” (Bracho, 2007:37) se destaca la importancia de la mirada para la configuración de la identidad. Cuando no se intercambian miradas parece que uno no existiera:

Para entrar al hotel los inquilinos suben
por la escalera exterior

que colinda con nuestro cuarto
y cruzan por él.
Durante el día
y hasta altas horas de la noche los vemos desfilar
con gesto ausente entre dos puertas:
la que da a la calle y la que se abre sobre el pasillo.
Nunca voltean a vernos. Ignoro
si su indiferencia es afectada, pero sé
que ese vacío nos orilla a perder consistencia.
Si no fuera por uno que otro niño que en ocasiones
voltea y sostiene nuestra mirada, dudaría
que estamos aquí.

Los que se hospedan en ese hotel “desfilan” con “gesto ausente”, “sin voltear a ver” y con completa “indiferencia” (vv. 7, 9-10). Bracho retrata, de manera muy acertada, lo que se puede ver también al transitar en una ciudad en nuestra actualidad; las prisas, la inseguridad y el deseo de pasar desapercibido han convertido a los individuos en una suerte de fantasmas, en un retrato de vidas mecanizadas carentes de expresión. El verso 9 “nunca voltean a vernos” muestra un desgaste en la interacción entre individuos, no hay interés por conocer a ese otro que forma parte del núcleo social. El contacto visual es un elemento muy importante en la interacción humana, da el efecto de saberse vivo, muestra que el otro se ha dado cuenta que uno está ahí: que existe. Bracho menciona el efecto de esta indiferencia: “... sé / que ese vacío nos orilla a perder consistencia.” (vv. 10-11) La mirada del otro da consistencia, traza los rasgos básicos de identidad, crea un cierto tipo de unidad entre el que observa y el otro. De estos versos deducimos que no hay identidad sin la mirada del otro, sin la alteridad es posible caer en la inconsistencia de uno mismo. El anonimato en el que nos sumerge el contacto con los no lugares nos lleva a una pérdida paulatina de la mirada constructiva del otro y también de la identidad propia, pues al ver al otro nos reconocemos en él, o nos hacemos conscientes de las diferencias entre él y nosotros.

En este poema, Bracho sugiere que la mirada del otro es un elemento primordial para crear la sensación de pertenencia de un individuo a su sociedad y que a su vez consolida la identidad a través de la aceptación o de la valorización de la diferencia. Este telón gris, o tal vez negro, montado por la indiferencia entre los individuos se transforma con la luz que emana de la mirada de un niño: “Si no fuera por uno que otro niño que en ocasiones / voltea y sostiene nuestra mirada, dudaría / que estamos aquí.” (vv. 12-14) En la curiosidad de un niño está puesta esa pequeña semilla de esperanza que romperá la indiferencia del adulto. Pese al panorama gris que nos muestra este poema, Bracho encuentra siempre un elemento que, de alguna forma, sirva como un semillero del cambio, que indique que las cosas no se quedarán en la oscuridad para siempre; como también lo pudimos ver en “el canto del gallo que soltó su sol” (“El canto del gallo”) anunciando la llegada de un nuevo día, de un comienzo diferente, de una pequeña esperanza.

En el poema “Sólo grises moviéndose” (Bracho, 2007:19), la soledad y la indiferencia se vinculan con la experiencia del paso por los no lugares:

Sin mi consentimiento alguien
me tiene ahí.
De ahí no se escucha nada. Sólo sombras,
sólo grises
moviéndose, que me saquen
les digo,
pero aquí nadie escucha, y ahí,
también ahí me tienen sola.

Los inquilinos se caracterizan como “grises” y “sombras” que al no establecer un contacto visual, llevan al yo poético a un estado de reclusión: “Sin mi consentimiento alguien / me tiene ahí” (vv.1-2). El anonimato es provocado por la falta de interacción entre los individuos que habitan ese espacio. El yo lírico, en un acto desesperado intenta pedir ayuda para salir de ese estado “pero aquí nadie escucha” (v. 7), hay una

indiferencia total que crea un ambiente de soledad, característica relevante de la vida de los individuos en las sociedades posmodernas. Pero aquí la soledad o el aislamiento no es voluntario, “es un efecto de la aparición y proliferación de no lugares que imponen experiencias nuevas de soledad” (Augé, 2008:97).

El estado de reclusión que se lee en los versos uno y dos del poema arriba citado: “Sin mi consentimiento alguien / me tiene ahí”, busca ser resuelto. En el poema “Algunas ventanas ven hacia fuera” (Bracho, 2007:34) vemos la angustia de la voz poética al intentar, sin éxito, salir de esa situación:

No encuentro el modo
de salir del hotel. Los pasillos
se enredan
y se revierten unos en otros. Algunas ventanas
ven hacia fuera,
pero la ciudad, vacía también,
parece trazada de la misma manera
y con el mismo fin,
en apariencia ininteligible.

En este poema Bracho nos muestra la conciencia de un individuo que se encuentra sumergido en la dinámica de la vida posmoderna pero con una conciencia abierta a la crítica de su propia condición. Primero se da cuenta de la falta de contacto visual entre los individuos y sus efectos así como la indiferencia de los otros al querer hablar o comunicarse. En este poema llegamos a una acción desesperada casi suicida por encontrar una salida que permita escapar de esta condición. Pero el hotel se torna en un ser que detiene este avance ya que “los pasillos / se enredan / y se revierten unos en otros” (vv. 2-4). Este no lugar toma la forma de un laberinto que provoca la angustia y desesperación. De alguna forma esta situación es paradójica si se piensa que con la globalización, las cadenas de hoteles, restaurantes y supermercados, por mencionar algunas de ellas, mantienen la misma estética y organización en cualquiera de los países donde estén ubicados. Pero tal vez, es la similitud lo que crea la

confusión ya que no hay características que definan y diferencien un lugar de otro, por eso “se enredan / se revierten unos en otros” (vv. 3-4). El yo poético trata de ver hacia fuera de ese espacio cerrado a través de las ventanas y se encuentra con la ciudad que también “parece trazada de la misma manera / y con el mismo fin, / en apariencia ininteligible.” (vv. 7-9)

La ciudad, que para algunos escritores es la mayor educadora, en la que a través de las vivencias en sus calles y en sus espacios los poetas se han inspirado para escribir, es en la posmodernidad un ente completamente ajeno a la vida del individuo; pareciera dirigirse en contra de él. Esta característica también se aprecia en la poesía de Kyra Galván; en el poema citado de Bracho se escoge el adjetivo “ininteligible” para definirla, lo cual implica tres cosas importantes: que no puede ser entendida, que los sentidos no participan en el conocimiento de ella y, por último, que los mensajes que emite no se pueden oír de manera clara. El acercamiento a la ciudad como un modo de salir del no lugar y relacionarse con otros, se torna sumamente complicado tal y como lo es tratar de relacionarse con otra persona en un no lugar. Mirar hacia fuera, en el caso de este poema, no es una solución al conflicto. Bracho reitera que el camino alternativo es el que va hacia adentro, el que nos ayude a la introspección, a pensar en nosotros mismos y nuestro lugar en la sociedad.

3. El lector rizomático

En la última parte del inciso anterior hemos visto cómo un conflicto planteado en un poema continúa en otro poema. Éste es un hallazgo del lector al realizar la lectura del poemario. Por ello, tal como me propongo mostrar en este inciso, la estructura

rizomática de *Cuarto de hotel* crea la categoría del lector rizomático; es decir que un lector o lectora descubre en otro poema respuestas, explicaciones o ampliaciones a un conflicto expuesto previamente. En la poesía de Bracho existen los principios primero y segundo del rizoma, que son el “de ‘conexión y de heterogeneidad’: cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro punto cualquiera” (Deleuze y Guattari, 1977:6), son los que dan estructura al poemario. Estas conexiones que están en el texto pero que gracias al trabajo del lector se hacen evidentes, le otorgan dinamismo a la lectura y configuran el trabajo del lector rizomático.

En los cuatro poemas analizados en el apartado anterior, Bracho plantea la situación de soledad del individuo que vive en una sociedad posmoderna. Los poemas nos llevan a reflexionar sobre la importancia de la mirada en la construcción de la identidad propia y en general del papel de los sentidos para hacer de un no lugar un espacio más relacionado con uno mismo. En un par de poemas que analizaré en este apartado veremos cómo Bracho trata de definir a ese otro que no mira y cómo, de alguna manera, su actitud evoluciona para tratar de relacionarse con aquel otro que lo mira. El primer poema del libro, “Comenzaron a llamarte”, (Bracho, 2007:11), como ya lo había mencionado al principio del subcapítulo anterior, nos sumerge en una atmósfera de duda, en donde las piedras “comenzaron a llamar” (Bracho, 2007:11) y lo que querían decir no era claro. Aquí se corta la raicilla del poema, —haciendo referencia al vocabulario del estudio del rizoma—, y es posible seguir su camino en una nueva interrogante planteada en el poema “¿Qué querían decir?” (Bracho, 2007:15). Las piedras llamaban, pero “¿qué querían decir desde su incisivo / lugar común, sus burdos tajos, (...) muecas grotescas (...) secas?” (vv. 3-7) Es posible pensar que esas piedras representan metafóricamente a otros individuos que han

perdido algunas características básicas humanas, podrían referirse a la poca habilidad de estos individuos para comunicarse con los demás. Sus rostros son difusos y grotescos lo que hace que sean difíciles de identificar. Pero toda esta confusión se resume en los versos “Dueñas de otro lenguaje, / de otro sentir ya desmentido” (vv. 8-9). El problema se debe a la incomprensión y a que el código de comunicación no es el mismo; por lo tanto la comunicación no puede establecerse. Pareciera ser que el poeta usando el vehículo del lenguaje, se mueve en un espacio diferente a la percepción generalizada de los individuos sumergidos en intereses impuestos por la dinámica social posmoderna. La sensibilidad que a través de la mirada y el oído se desarrollan para acercarse al otro, para mirarlo y para dedicarle tiempo; simplemente se ha transformado. El yo lírico afirma: “Abría los ojos / para dejar de ver” (vv. 9-10). Aquí Bracho nos recuerda que una de las formas para desarrollar la sensibilidad es el camino hacia el interior, el ver hacia adentro de uno mismo, el cerrar los ojos a lo exterior. Pero estos códigos no son compartidos por las piedras que se mencionan en el poema “Comenzaron a llamarte”, simplemente su lenguaje es incomprensible, no existe un punto de intersección.

La construcción de la individualidad se relaciona con el tiempo. El individuo no puede establecer una relación familiar con el espacio del hotel porque sólo está de paso y porque su vida está marcada por el movimiento, por el constante traslado de un lugar a otro. Aquí se introduce el tema del tiempo y es un factor determinante en la configuración de la identidad y el reconocimiento del otro. En el poema “Un catre pequeño” (Bracho, 2007:36) se aprecia cómo el paso del tiempo logra prefigurar la existencia de otro individuo:

Hay un inquilino en este cuarto
pero no parece vernos.

Duerme en un catre pequeño,
Separado de nuestra cama.
Cada uno de sus enseres
parece ir cobrando forma
a medida que pasa el tiempo.
El catre, antes difuso y azulado
como una sombra, es ahora definido
y conciso.

Lo primero que salta a la vista después de leer el poema es la ambigüedad con respecto a los huéspedes del cuarto. Primero se expresa un plural con la conjugación del verbo: “vernos” (a nosotros) quienes son también los hablantes líricos del poema. Ellos mencionan a un “inquilino”, a una tercera persona quien pareciera habitar igualmente el cuarto. Esto en la vida cotidiana sería imposible ya que no se puede alquilar una habitación de hotel cuando ya ha sido asignada a otra persona. La interpretación que propongo es que ese inquilino podría ser una esencia o algo que se percibe en el aire, de una persona que vivió, en algún momento del pasado, en ese lugar. Lo anterior lo sugiero ya que hay una referencia a este tópico en el poema “Entre estas ruinas” (previamente analizado en la página 109): “Este hotel es una antigua escuela, / uno lo siente a pesar del tiempo. Es interesante ver que Coral Bracho escogió la conjugación en presente, “es”, más no “era” o “fue”. Esta particularidad abona a la ambigüedad del poema porque podría sugerir que cabe la posibilidad de vivir dos vidas de forma paralela. Esta característica tendría que remitirnos a la literatura fantástica.

Tanto en el poema en análisis, “Un catre pequeño”, como en “Entre estas ruinas” se subraya la importancia de la memoria que guardan los lugares y también destacan que las esencias no desaparecen, sino que la identidad, que en este caso es de un edificio que funciona como un hotel, está formado por una cantidad indeterminada de esencias anteriores. En el caso concreto de “Un catre pequeño”, se percibe una

presencia que con el paso del tiempo se va intensificando. Inicialmente, la referencia del catre como parte de las posesiones del inquilino, lo describe como “pequeño” (v.3). Después, con el paso del tiempo, “el catre, antes difuso y azulado / como una sombra, es ahora definido / y conciso” (vv.8-10). La ambigüedad de este poema sugiere que la posible esencia que habita el cuarto del hotel se va haciendo cada vez más visible hasta tener prácticamente una existencia material, lo cuál le da un tinte extraño al poema.

Es posible que el poema sugiera que la memoria, de una manera metafórica, puede lograr que los recuerdos se hagan tangibles a través de la escritura. Un recuerdo vago de una persona o situación es como una sombra, una mancha indefinida, que a manera de ser intervenida por trazos, por líneas que son los versos del poema, se va definiendo progresivamente. El contorno se va delimitando por “trazos como en los filos de un espejo: / ese sentir delgado que une el espacio a la solidez, / que la corta y conjuga en su incesante trazo.” (Bracho:2007:12) La imagen de ese inquilino casi fantasmal, o de un recuerdo, se va solidificando, las líneas lo van trazando, el lenguaje lo va moldeando, le va dando un gesto reconocible; es un trazo fino y continuo, marcado por el paso del tiempo. Bracho nos plantea que la escritura es un medio posible para acercarse a los recuerdos.

Las líneas que se entrelazan dentro de un poema y de un poema a otro forman ese complejo entramado del rizoma que se extiende horizontalmente y que no tiene un centro. Pero es el lector quien se encarga de trazar esas líneas de unión, es él mismo el que va dibujando su propio mapa de lectura. Las posibilidades de relación que se presentan en el poemario *Cuarto de hotel* son muy amplias. El lector rizomático

vincula la interpretación, las ideas y conceptos propuestos en los diversos poemas. Hay una guía que orienta al lector sobre qué tipo de territorio aparece en *Cuarto de hotel*, y está conformada por los títulos de los poemas: “Sólo grises moviéndose”, “Todo lo desdice el silencio”, “No hay contorno ni peso”, “Entre estas ruinas”, “No nos escuchan ya”, “Sus breves nombres”, “Eso que no voltea” y “Estos callados pensamientos”. Todos estos títulos dibujan el paisaje de los no lugares, ellos son casi intangibles y los que en ellos viven o los que pasan por ellos son individuos fantasmales, sin la capacidad de voltear a ver a otros, ellos habitan las ruinas de una sociedad que ya no existe como se concebía anteriormente, ahora sólo hay individualidades homogeneizadas que no logran interactuar con otras. Los títulos en su conjunto crean un paisaje gris y melancólico que se torna en una imagen que muestra la decadencia de las relaciones humanas. En este punto vemos que Bracho desarrolla una idea diferente con respecto a sus poemarios anteriores. La poesía inicial de Bracho, marcada por la exuberancia y la abundancia del lenguaje típicas para el neobarroco y la proliferación de significados, contrasta con la del poemario *Cuarto de hotel*. En él se establece una relación con la realidad cotidiana y concretamente, con la experiencia de vivir en una sociedad posmoderna marcada por los no lugares.

Así, Bracho le da un giro importante a su poesía, se aprecia una preocupación por lo que sucede afuera pero mantiene la característica de ir en contra de la comunicación como la conocemos, es decir, eficaz y opuesta a la ambigüedad y a la fijación y unificación de significados. El poemario *Cuarto de hotel* promueve la creación del lector rizomático y le impone el reto de navegar por la ambigüedad y de ser capaz de evitar crear un significado unívoco al terminar de leer el poemario. Lo que el lector aprehenda de la lectura siempre será complementado por una segunda o

tercera. El lector rizomático va montando, de manera horizontal, ideas de cada poema, las va uniendo, va haciendo su propio mapa con entradas y salidas diversas. Bracho sigue haciendo del rizoma su recurso poético más importante al seguir creando relaciones entre los poemas, donde un verso, una imagen o una palabra se conectan con otras pero que a su vez renueva el concepto literario del rizoma, ya que se traza una línea nueva y es la que va del poema al exterior, a la realidad de la sociedad posmoderna. Esta línea cruza la frontera del libro, traza un vínculo más tangible entre poesía y vida. Bracho motiva al lector para reflexionar sobre su relación con otros individuos, para pensar de qué manera se ve a sí mismo y a los que están alrededor de él.

V. Conclusión

La lectura de la poesía de Coral Bracho ofrece una variedad extensa de registros. Probablemente sean el erotismo y la sexualidad los más notorios. En el aspecto visual de los poemas, se aprecia la lejanía de las formas tradicionales. Estos dos aspectos responden a dos, quizás las más importantes, características de la poesía de Bracho: el carácter neobarroco de su escritura y el uso del rizoma de acuerdo con la propuesta de Deleuze y Guattari. Bracho se sirve de él como un recurso poético mas no como un fondo teórico. En el caso de la escritura neobarroca, vemos que el lenguaje rebuscado con injertos de vocabulario de la biología, la abundancia de metáforas, los versos de imágenes acumuladas, la puntuación arbitraria y el involucramiento de lo sensorial transforman lo que conocemos como la tradición literaria modernista. Esta poética, aunque quizá de manera indirecta, critica y se rebela ante lo ya previamente establecido. Es en este punto donde hay una relación con el pensamiento de Deleuze y Guattari expuesto en el *Rizoma*: es un estudio que critica la organización de la sociedad basada en jerarquías, en centro y periferia, en una línea central de donde surgen las ramas laterales. Es una crítica a los sistemas establecidos: sociales, culturales, ideológicos y económicos, principalmente creados en el ámbito europeo e impuestos en nuestro continente. Deleuze y Guattari proponen ver al mundo y a la sociedad como un conjunto ya no más de manera vertical donde las jerarquías son evidentes. Toman como base metafórica el rizoma, un tallo que crece de manera horizontal. Tanto la corriente neobarroca como el pensamiento rizomático responden críticamente a las imposiciones de sistemas europeos en culturas que no tienen el mismo origen. Visto desde este ángulo, el neobarroco y el rizoma en la poesía de Bracho son estrategias poscoloniales por cuestionar las formas europeas impuestas en países colonizados.

Del debate acerca del poscolonialismo surge un tema importante: la construcción de la identidad. En la poesía de Coral Bracho podemos ver también este tema. En el discurso poético la identidad se va definiendo en cuanto hay interacción con otros. Y la interacción se refiere principalmente, aunque no siempre, al encuentro amoroso. La reunión de los amantes no es una cuestión de reacciones instintivas, más bien tiene una carga sagrada, en el sentido de que el cuerpo es como un templo, es con lo que nos relacionamos en el mundo, es el espacio privado que abre las puertas para compartir con el ser amado lo más íntimo de sí y por lo tanto, según Bracho, no debería ofrecerse como una mercancía de intercambio ni ser una expresión de goce desenfrenado. El acto del amor también refiere al hecho primigenio de la creación humana, el ejercicio de la sexualidad, de acuerdo a lo que percibimos en la poesía de Bracho, es lo que nos caracteriza como seres humanos. Así, el conocimiento de la otra persona se da, primeramente, al detenerse a reconocer sus sensaciones, lo que va experimentando en el proceso de seducción. Al reconocer las sensaciones de otro, se pueden conocer a mayor profundidad las propias; porque aunque haya en apariencia un binomio hombre / mujer, la sexualidad une, le da un carácter homogéneo a los seres humanos. El acto del amor se asemeja a la poesía pues es un lenguaje y que desde la óptica de la mística judía, “los hombres al amar, conversan. De ahí también, quizás, el valor sublime del beso, del contacto boca a boca, de ese espacio donde surge el aliento, pero también el lenguaje.” (Cohen: 2005: 156)

El cuerpo en el discurso poético de Bracho, es un lugar especial: en él se albergan los sentidos a través de los cuales se adquiere el conocimiento del mundo. El cuerpo tiene también una estructura rizomática, es decir, un sentido recibe un estímulo y este puede ampliarse con el involucramiento de otro: el ojo observa,

amplia su conocimiento al hacer uso del tacto, de esta forma ver y tocar se complementan. El conocimiento de algo se desarrolla de manera que va abarcando los diferentes sentidos del cuerpo. Es a través de la experiencia directa que se adquiere conocimiento. Las sensaciones que biológicamente circulan por los diferentes receptores y por la piel hasta llegar a tocar las diversas partes del cerebro involucradas, van conectándose con cada órgano como el ojo, el oído, etc., en una cadena rizomática. El conocimiento del cuerpo se complementa en la poesía de Bracho con el que se obtiene al observar y experimentar la naturaleza: sentir el calor del fuego, las corrientes de un río, la humedad de un lugar, el calor del desierto, etc. Se establece una relación entre los fenómenos de la naturaleza y los cambios que se experimentan en el cuerpo en el proceso de la seducción.

Pero Bracho también nos presenta una faceta interesante del tema de la identidad en su poemario *Cuarto de hotel*, en el que pasa a un segundo término el tema del erotismo. En él se aprecia una atmósfera completamente diferente a la experimentada en los libros anteriores: ya no hay un espíritu festivo ni una celebración de la vida. Se plasman vivencias en las sociedades actuales marcadas por la soledad y el aislamiento de sus habitantes, que paradójicamente, conviven en ciudades de millones de personas. Por esta razón, Bracho resalta la importancia de la mirada en la configuración de la identidad, cuando una persona voltea a ver a otra, se da cuenta de su existencia; la mirada dibuja un vínculo entre las dos personas. La mirada es el inicio de una posible interacción a futuro.

Otro tema importante que podemos encontrar en los poemas de Bracho es la memoria. Ésta no se relaciona con hechos que se escriben en libros, es más bien todo

aquello que recogen los sentidos: lo que se ve, se toca, se huele, se escucha y se habla. El recuerdo de un estímulo sensorial puede ser activado, es decir, al momento que se estimula el oído, podemos reconocer una melodía y darle un significado nuevo o diferente a esa experiencia. La memoria no es una cosa estática, más bien siempre está en un proceso de constitución. Y los objetos que están en interacción con los seres humanos también guardan un registro, una cierta memoria que logra ser percibida. Los edificios, las escuelas, los objetos personales absorben parte de la substancia que el ser humano va dejando en su paso por este mundo.

Aunque se ha mencionado en este presente estudio que la poesía de Coral Bracho tiene poca relación con la realidad político-social, si se observa que la poética se desarrolla alrededor del ser humano, “la obra de Coral Bracho se sitúa espontáneamente entre las corrientes que trascienden y replantean el tema del sujeto, la identidad, las oposiciones personal/impersonal como de aquellas otras inteligencias –no sólo literarias sino también plásticas, artísticas y aún políticas– que ensayan una reformulación de los pactos culturales– es decir de los vocabularios, recursos y sintáxis que pautan el diálogo del hombre con la naturaleza.” (Castañón, 1993:61) De esta manera, los poemas apelan al ser humano en la situación que se asemeja al estado experimentado por Adán y Eva en el Huerto de Edén, es decir sin preocupaciones relacionadas con la vida actual como el trabajo o el dinero, alejados del contexto particular de cada sociedad y familia. Pero también vemos la actualización de esta óptica en el libro *Cuarto de hotel* donde se pone de manifiesto la importancia del contexto social y se reflexiona sobre ello.

Así podríamos decir que la poética de Bracho apela a lo más íntimo que conforma al ser humano, y al ser un tema tan intrínseco, se refleja en la complejidad de su escritura. Con la lectura de la poesía de Bracho, incorporamos un mosaico más al cuadro que vamos construyendo de aquello que podríamos llamar nuestra experiencia de vida. Como la propia autora menciona, la poesía es un lente por el cual se puede ver al mundo, es un prisma que diversifica lo que vemos. Al respecto, Royo sostiene que “la experiencia poética es una condición de posibilidad para alcanzar un estado experiencial que subyace al uso común de las palabras” (Royo, 2004:51) y la comprensión del poema implica el entendimiento de “una nueva organización de los materiales que nos ofrece el lenguaje y que nos predispone para reordenar nuestras experiencias más íntimas en un esfuerzo por profundizar en las delicadas sutilezas de nuestros sentidos.” (Royo, 2004:51) Así la experiencia poética nos da un conocimiento, un matiz nuevo de aquellos que hemos repasado con nuestras mismas palabras una y otra vez. Leer y escribir poesía promueve la renovación constante de nuestro lenguaje.

Bibliografía

Obras analizadas

- Bracho, Coral, “El lenguaje: punto de partida y punto de llegada”, *Letras Libres*, abril 2004.
- , *Huellas de luz. Poesía 1977-1992*. Era / Conaculta, México, (1994) 2006, 126 pp.
- , *Cuarto de hotel*. Era, México, 2007, 63 pp.
- Boullosa, Carmen, *Salto de mantarraya (y otros dos)*. FCE, México, 2004, 207 pp.
- Galván, Kyra, *Un pequeño moretón en la piel de nadie*. Verdehalago, México, (1982) 2005, 89 pp.
- Huerta, David, *Incurable*. Era, México, (1987) 2009, 389 pp.
- López, Colomé Pura, en *Poetas de una generación 1950-1959*. Evodio Escalante (pról. y selec.), UNAM, México, 1988, 177 pp.
- Rivera, Silvia Tomasa, *Duelo de espadas*. FCE, México, 1987, 103 pp.
- Volkow, Verónica, *Oro del viento*. Era / Conaculta, México, 2003, 185 pp.

Obras consultadas

- Anaya, Nair, “Tramas y trampas del poscolonialismo” en *Ensayos sobre Poscolonialismo*. Nair Anaya, Claudia Lucotti (eds.), Jornadas / UNAM, México, 2008, pp. 11-40, 206 pp.
- Araújo, Nara, “Posmodernismo, feminismo y poscolonialismo en América Latina y el Caribe” en *Ensayos sobre Poscolonialismo*. Nair Anaya, Claudia Lucotti (eds.), Jornadas / UNAM, México, 2008, pp.175-189, 206 pp.
- Augé, Marc, *Los no lugares*. Gedisa, Barcelona, (1992) 2008, 125 pp.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. FCE, México, (1957) 1997, 281 pp.
- , *El agua y los sueños*. FCE, México, (1942) 1997, 295 pp.
- Bataille, Georges, *El erotismo*. Tusquets, México, (1979) 2008, 289 pp.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM, México, 1989, 180 pp.
- Braunstein, Néstor, *El goce. Un concepto lacaniano*. Siglo XXI, México, (1990) 2005, 337 pp.

- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1987. 212 pp.
- Camacho, Enrique, “América Latina y el paradigma del poscolonialismo” en *Ensayos sobre Poscolonialismo*. Nair Anaya, Claudia Lucotti (eds.), Jornadas / UNAM, México, 2008, pp. 191-203, 206 pp.
- Castañón, Adolfo, “Aquí otra cosa: Coral Bracho”. *Vuelta*, no. 202, Septiembre 1993.
- Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*. FCE, México, 2000, 227 pp.
- Cohen, Esther, *La palabra inconclusa. Ensayos sobre la cábala*. UNAM, México, 2005, 153 pp.
- Deleuze y Guattari, “Rizoma”, en *Revista de la Universidad Nacional*. Trad. y notas de Coral Bracho, XXXII no. 2, México, octubre 1977.
- Escalante, Evodio (Pról. y selec.), *Poetas de una generación 1950-1959*. UNAM, México, 1988, 177 pp.
- Fabris, Fernando, “El posmodernismo en ciencias sociales: análisis y crítica. De Deleuze-Guattari a la psicología social pichoniana y su fundamento dialéctico. Exposición y crítica del pensamiento de Deleuze y Guattari: su relación con el Posmodernismo”, en *Revista Temas de Psicología Social* N°19. Octubre 2000, Primera Escuela Privada de Psicología Social, Ediciones Cinco.
<http://www.espiraldialectica.com.ar/POSMO.HTM>
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, México, (1977) 2007, 194 pp.
- Hinojosa, Francisco, “Poetisas mexicanas del siglo XX”, *Revista de la Universidad Nacional*, v. XXXII, no. 10, septiembre 1977, pp. 44-45.
- Imboden, Rita Catrina, “Desde el cuerpo”. *Literatura Hispanoamericana*, siglos XIX, XX y XXI. En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional De Hispanistas IV*. Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja (eds.), FCE, Monterrey, 2007, 747 pp.
- Jameson, Fredric, “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la Posmodernidad*. Trotta, Madrid, 2001, 340 pp.
- Kamenszain, Tamara, “Ese largo collar de palabras”, *Revista de la Universidad de México*, I, septiembre 29, 1983, pp.35-36.
- La redacción, “Post Scriptum”, *Revista de la Universidad Nacional*, v. XXXIV, no.6-7, febrero-marzo 1980.

- Lamas, Marta, “De la protesta a la propuesta: el feminismo en México a finales del siglo XX.”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina IV. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*. Isabel Morat (dir.), Cátedra, Madrid, 2006, pp. 903-921, 981 pp.
- Lezama, Lima, José, *La expresión americana*. FCE, México, 1993, 183 pp.
- López-Baralt, Luce, *Un kamasutra español*. Siruela, Barcelona, 1995, 511 pp.
- López- Baralt, Mercedes, *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Iberoamericana, Madrid, 2005, 505 pp.
- Lorenzano, Sandra, “Hay que inventarnos. Mujer y narrativa en el siglo XXI”, en *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Marta Lamas (coord.), FCE / CNCA, México, 2007, pp. 349-385, 443 pp.
- Mendiola, Víctor Manuel, “Una poesía con monstruo”, en *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. Hiperión, Madrid, 2006, 462 pp.
- Paraíso, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*. Arco Libros, Madrid, 2000, 365 pp.
- Paredes, Alberto, *Haz de palabras: Ocho poetas mexicanos recientes*. UNAM, México, 1999, 292 pp.
- Pérez, Sepúlveda Ofelia, “Arte poética, arte política”, en *A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*. Rogelio Guedea y Jair Cortés (coord.), Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2005, 248 pp.
- Royo, Jordi, *La imagen poética*. Bassai Ediciones, Madrid, 2004, 150 pp.
- Sarduy, Severo, *Obras completas tomo II*. CNCA, México, 1999, 405 pp.
- Sefamí, Jacobo, “Las camaleónicas huidizas en la poesía de Carmen Boullosa” en *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio “Conjugarse en infinitivo”*. Barbara Dröscher, Carlos Rincón (eds.), Tranvía Sur, Berlin, 1999, pp. 243-254, 275 pp.
- Seydel, Ute, *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2007, 540 pp.
- Valdés, Héctor, *Poetisas mexicanas del siglo XX*. UNAM, México, 1976, 227 pp.
- Vergara, Gloria, *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*. Universidad Iberoamericana, México, 2007, 221 pp.

Tesis consultadas

Jiménez, Flores Fabián, *De la poética de la ruptura a la del deseo*. F.F. y L. UNAM, 2006.

González, López María del Rocío, *Piedra viva: La poesía de Coral Bracho*. F.F. y L. UNAM, 2003.

Huamán, Andía Bethsabé, *Mas que cuerpo, mas que poesía. Crítica literaria, género y poder: Rocío Santiesteban y Coral Bracho*. El Colegio de México, 2007.

ÍNDICE

	Páginas
Introducción	2
Capítulo I La década de los 70's y sus poetas	7
Capítulo II El rizoma en tanto estrategia poscolonial en algunos poemas de <i>El ser que va a morir</i>	33
Capítulo III La escritura neobarroca de Coral Bracho en algunos poemas de <i>El ser que va a morir, Peces de piel fugaz y Tierra de entraña ardiente</i>	68
Capítulo IV La renovación de la escritura rizomática en <i>Cuarto de hotel</i> ...	98
Conclusión	120
Bibliografía	125

