



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

**LA COLOQUIALIDAD POÉTICA:
UNA CARACTERIZACIÓN A PARTIR DE LA POESÍA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

P R E S E N T A

EVA CASTAÑEDA BARRERA

Director de Tesis

DR. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

Colegio de San Luis, A. C.



CIUDAD UNIVERSITARIA

MAYO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I	
<i>Un deslinde terminológico: Poesía pura y Poesía coloquial</i>	10
Capítulo II	
<i>Los recursos de la coloquialidad poética</i>	47
2.1 Por lo derroteros de un término: las rutas de la difícil sencillez.....	48
2.2 La jerga social.....	61
2.3 La retórica simplista.....	72
2.4 La resignificación literaria.....	81
Capítulo III	
<i>La coloquialidad poética en México</i>	87
3.1 <i>La retórica de lo cotidiano: propuestas metodológicas</i>	88
Capítulo IV	
4.1 <i>¡Para qué los poetas! La década de los sesenta</i>	110
a) <i>La espiga amotinada</i>	115
b) <i>Jaime Sabines</i>	132
c) <i>José Emilio Pacheco</i>	136
4.2 <i>No he podido llegar, pero no importa. La década de los setenta</i>	144
a) Max Rojas, <i>El turno del aullante</i> (1971).....	149
b) Ricardo Castillo, <i>El pobrecito señor X</i> (1976).....	158
c) Isabel Fraire, <i>Poemas en el regazo de la muerte</i> (1977).....	163
d) Jaime Reyes, <i>La oración del ogro</i> (1984).....	169
4.3 <i>Esto ni se lee ni se entiende. Siglo XXI</i>	176
a) Cuando leo mis poemas la gente llora (la retórica simplista).....	181
b) Nacimos en los años del muro y su caída (la jerga social).....	194
d) No soy poeta joven, pero lo fui alguna vez (la resignificación literaria).....	205
Conclusión	217
Bibliografía	221

Decir gracias.

En principio, gracias absolutas a mi comité tutorial por su apoyo, generosidad y disposición porque fueron parte fundamental de este trabajo. Gracias a la Dra. Raquel Mosqueda, Dr. Evodio Escalante, Dra. Yanna Hadatty y Dr. Alejandro Palma. Especialmente gracias a mi tutor, Israel Ramírez por ser mi maestro y un ejemplo durante tantos años. Mi absoluta gratitud es para ustedes.

Gracias al Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea, pues a lo largo de estos años se han convertido en un espacio valioso. Gracias porque con ustedes he dialogado, discutido y ensayado ideas que también están aquí: Gracias a Jorge Aguilera, Jocelyn Elizalde, Alejandro Higashi, Manuel Iris, Alejandro Palma e Israel Ramírez.

Gracias al Dr. Carlos Huaman porque su generosidad y solidaridad me permitieron encontrar un espacio desde el cual trabajar esta tesis.

Gracias al Colegio Madrid, A.C. por representar una posibilidad de alegría.

Gracias a mi familia: mamá, papá, Bertha y Karina por sostenerme siempre, siempre.

Gracias Jorge por ser diálogo, idea y generosidad. Gracias por el intercambio de tantas y tantas ideas. Gracias porque contigo se construyó este trabajo.

Es casi imposible corresponder a todas las personas que me ayudaron a lo largo de este largo proyecto. En última instancia quizá sea más sencillo rendirme ante el milagroso alcance de la generosidad humana y seguir diciendo gracias, eterna y sinceramente, mientras me alcance la voz. Gracias.

Gracias al CONACyT por la beca que me concedió para poder realizar mis estudios de Doctorado.

Introducción

El lenguaje da cuenta de la vida porque nombra las cosas del mundo, nombra en el mundo. En este sentido, la poesía es un hacer desde lo terreno, en nada se vincula con el misterio, su origen no reside en lo intangible. El mundo y lo que pasa en el mundo son dos fundamentos, el principio de cualquier escritura. Las escrituras son diversas y múltiples, su naturaleza no es una porque no abrevan de una sola fuente, acuden a las tradiciones para nutrirse de ellas y ensenchar sus posibilidades. Una determinada actitud frente al lenguaje desde la cual nombrar las cosas del mundo, luego los recursos y las estrategias de las cuales el escritor se valdrá para construir el texto. La poesía coloquial: una determinada actitud frente al lenguaje, una actitud frente a un lenguaje cercano al habla cotidiana.

Así entonces, este trabajo encuentra su origen en mi reflexión sobre la coloquialidad poética, valga decir que como todo proyecto, el mío se gestó primero a partir de una serie de interrogantes que giraban en torno a una poesía cuya definición, según algunos estudiosos, críticos y escritores, se construía con adjetivos como “sencilla”, “fácil”, “clara”, “accesible”, “no hermética”, entre otros. Frente a lo anterior, dos preguntas surgieron: ¿Qué estrategias literarias se siguen para escribir un poema sencillo, fácil y claro? y ¿para escribir un poema sencillo, fácil y claro es necesario siquiera acudir a estrategias literarias? Muy probablemente ambos cuestionamientos se antojan ingenuos, sin embargo los adjetivos con los que se suele definir a la poesía coloquial, también lo son.

Las respuestas a las interrogantes anteriores fue mi tesis de Maestría, la cual constituyó una investigación sobre el significado del concepto “poesía coloquial”, su origen, evolución y algunas de sus manifestaciones más relevantes. Si bien en este primer trabajo precise algunos aspectos en torno a esta veta, una interrogante continuaba abierta y era la pregunta por la

especificidad formal de la coloquialidad como una posibilidad para el texto poético. El deseo de encontrar la explicación última a este cuestionamiento es el fundamento que me motivó a emprender la presente investigación.

Es importante precisar que, como lo advertí líneas arriba, en la tesis de Maestría revisé el origen y evolución de la poesía coloquial como una dicción poética que surgió a mediados de los años sesenta en América Latina, y encontré que muchos de los recursos fueron utilizados en las décadas posteriores por otros poetas, aunque ya no bajo la etiqueta “poesía coloquial.” Por esta razón, en el caso de la tesis Doctoral, opté por el uso del término “coloquialidad poética”, dado que no la abordé solamente como una tendencia, veta o dicción, sino que me referí a un fenómeno literario que se puede manifestar en una cantidad indeterminada de textos que recurren a las estrategias utilizadas por los poetas coloquiales, sin que por ello su uso suponga que el texto sea definido como poesía coloquial.

Tomando como antecedente lo anterior, planteé el objetivo central de este trabajo: definir los rasgos de la coloquialidad poética, para ello propuse tres recursos: la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria; una vez establecidos, el segundo paso fue mostrar su funcionamiento operativo en el texto poético. Finalmente, analicé su uso en la tradición poética mexicana contemporánea concentrándome en tres momentos específicos: la década de los sesenta, la década de los setenta y el siglo XXI.

Así entonces, el trabajo se dividió en cuatro capítulos. El primero tuvo por objeto establecer un diálogo entre la poesía pura y la poesía coloquial, esto con la finalidad de mostrar que ninguna tradición poética es cerrada, cualquier poema puede abreviar de diversas corrientes. Este primer capítulo fue entonces un repaso por las ideas principales que posibilitaron la conceptualización de estas dos tendencias. En el caso de la poesía pura revicé *Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe y el prólogo a *El cementerio marino* de Paul Valéry, en ambos

textos se expone el proceso creativo que siguen estos autores en la escritura de sus respectivos poemas, el cual además plantean como el desarrollo ideal de todo trabajo de construcción poética; valga señalar que las ideas expuestas por Poe y Valéry tuvieron gran trascendencia debido a que estos conceptos han sido punto de partida para pensar las nociones de poesía pura. Otras formas de entender la noción de purismo las encontré en autores como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y algunos autores del grupo de Contemporáneos. En el caso de todos ellos analicé un poema con el objetivo de observar algunas características formales con las que se construyen los textos que se ubican en la órbita de la poesía pura.

En el primer capítulo también realicé una revisión de las ideas más extendidas al momento de conceptualizar la poesía coloquial, esto a través del repaso de algunos autores canónicos de esta dicción: Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Nicanor Parra. De igual modo, hice una lectura de la poesía de Salvador Novo, poeta del grupo de Contemporáneos, para destacar la existencia de obras que no necesariamente se ubican en una sola tendencia, recordemos que la escritura de Novo discurre por diversos registros. Así entonces, la revisión anterior me permitió establecer una de las primeras premisas de este trabajo: la poesía coloquial no es solo un discurso “fácil”, “sencillo” y “claro”, se compone de un trabajo formal cuya búsqueda es la especificidad de lo poético.

En el segundo capítulo llevé a cabo un repaso por tres autores que considero relevantes en el estudio de los componentes formales de la poesía coloquial. En primer lugar revicé la propuesta de Mónica Mansour, quien plantea un modelo crítico que parte de una lectura estructuralista del texto poético; su explicación enfatiza los procedimientos lingüísticos que proceden del habla coloquial y son incorporados al texto poético. En segundo lugar, repasé las ideas propuestas por Carmen Alemany Bay en torno al origen y evolución de la poesía coloquial, fenómeno que ella rastrea tomando en consideración el contexto histórico que posibilitó el

surgimiento de esta dicción poética. La crítica española pone énfasis en la parte histórica y su análisis está centrado en el aspecto temático del poema. En tercer lugar examiné lo apuntado por Samuel Gordon en relación con el concepto “tono conversacional”, el crítico mexicano argumenta que los recursos formales presentes en la poesía de José Emilio Pacheco, tema de su estudio, son compartidos por una gama diversa de poetas latinoamericanos. Gordon pone el acento en el término “poesía de tono conversacional” debido a que encuentra una cercanía, pero no una identidad directa entre el lenguaje del poema y el lenguaje de la calle. La revisión de estos tres modelos críticos sobre la poesía coloquial me permitieron tener una base conceptual a partir de la cual avanzar hacia el desarrollo de esta propuesta.

Así entonces, mi modelo de análisis se basó en tres recursos, –la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria– que considero determinantes en la construcción de las estrategias retóricas que la poesía latinoamericana y mexicana han utilizado para representar ciertos rasgos de coloquialidad. Estos recursos están presentes tanto en poemas que de ordinario se ubican en la línea coloquialista o conversacional (modelos estables) como en poemas que no se circunscriben a esta veta poética (modelos inestables). En síntesis, el repertorio de recursos de la coloquialidad poética, obedece a estas tres estrategias discursivas que se encuentran presentes en el habla cotidiana, pero que, al ser trasladadas al texto poético, son reconfiguradas para dar paso a una forma particular del discurso literario.

El tercer apartado está dedicado a la revisión de las propuestas metodológicas de clasificación y descripción de la poesía mexicana reciente; su análisis me permitió observar una serie de características que se suelen asumirse como recurrentes en la tradición poética mexicana, mismas que son explicadas de formas diversas y en el fondo se corresponden con los recursos que observé como propios de la coloquialidad. Los textos que reviso son: El prólogo de la antología de *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora:1986-2002* de

Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela; el ensayo de Jorge Fernández Granados, “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales”; el prólogo de Luis Felipe Fabre a su antología *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual* y el libro de Rogelio Guedea *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*.

En el cuarto capítulo me ocupé de la revisión de las estrategias que sigue la coloquialidad poética en tres periodos históricos particulares: 1960, 1970 y el siglo XXI. Décadas que considero nodales para el establecimiento y desarrollo de esta dicción poética en México. Mi acercamiento a 1960 fue en principio a partir del contexto histórico, esto con el fin de explicar las motivaciones que llevaron a algunos poetas a utilizar los recursos de la coloquialidad como un modo de acercamiento del lenguaje poético con la realidad que lo circunda. Los textos revisados fueron: El volumen colectivo *La espiga amotinada* (1960), *Yuria* (1967) de Jaime Sabines y *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) de José Emilio Pacheco. Estas tres obras representan sin duda un momento fundacional para el establecimiento de los recursos de la coloquialidad como una estrategia constante en nuestra tradición poética.

La década de los setenta representa un momento fundacional para la poesía mexicana contemporánea, pues en estos años se configuran las distintas tendencias relevantes de nuestra tradición, entre las cuales la coloquialidad tiene un espacio preponderante. Mi revisión atendió de igual modo que en la anterior, al contexto social, aspecto que influyó en la conformación de las particularidades formales de este discursos poético. Dada la eclosión de voces que recurren a este recurso, analicé el fenómeno a través de ejemplos representativos, determinantes e influyentes en esa tradición: *El turno del aullante* (1971) Max Rojas, *El pobrecito señor X* (1976) Ricardo Castillo, *Poemas en el regazo de la muerte* (1977) Isabel Fraire, *La oración del ogro* (1984) de Jaime Reyes. Es esta una época donde las posibilidades de la coloquialidad poética amplían su registro de manera exponencial. Los cuatro libros estudiados representan rutas

diversas que comparten una misma voluntad estilística, pero que resuelven en la escritura efectiva de formas disímiles, por lo que constituyen en conjunto una ampliación del campo literario.

Finalmente, el tercer apartado de este capítulo estuvo centrado en el estudio de las manifestaciones poéticas más recientes, con ello me refiero a las escritas en el siglo XXI. Dada la falta de sistematización historiográfica de este periodo y ante la abundancia y dispersión del corpus disponible, mi propuesta arriesgó una interpretación analítica del empleo de los tres recursos de la coloquialidad. Además revisé las condiciones de producción del sistema literario de los últimos años, una época compleja producto de una serie de cambios provocados, entre otras cosas, por la subvención estatal a los creadores, el mercado y el uso de redes sociales. La poesía mexicana del siglo XXI ya no obedece tanto a condicionantes socio-históricas como a la incidencia de los factores económicos, editoriales y de mercado que rodean al ejercicio literario. En los dos apartados previos el análisis se concentró en libros y autores, pero dadas las condiciones descritas de este último periodo, mi foco de atención estuvo puesto en el análisis de poemas, esto debido a que nos encontramos con una muestra muy amplia de autores y deseo dar un panorama lo más integral posible.

Así entonces el último apartado se dividió en tres secciones, cada una de ella obedece a los recursos de la coloquialidad que he propuesto. Para el análisis de la retórica simplista revisé los poemas: “Los agonistas” de Jorge Fernández Granados, “El exprimidor de naranjas dejó de funcionar...” de A. E. Quintero, “El poema de mi amiga” de Luis Felipe Fabre y “Apache” de Xitlalitl Rodríguez Mendoza, además de sendos fragmentos de *Muerte en la rúa Augusta* de Tedi López Mills y *Antígona González* de Sara Uribe. Para ilustrar el uso de la *jerga social*, analicé: “También Snoopy escribió poemas de amor” de Feli Dávalos, “Galaxy Limited café” de José Eugenio Sánchez, “Escrito con ceniza” de Luis Alberto Arellano y “generación red” de Moisés Ramírez. Por último, para el examen del uso de la *resignificación literaria*, ejemplifiqué con los

poemas: “Boxers” de Dana Gelinas, “Autorretrato a los 41” de Julián Herbert, “Día de precipitaciones I” de Maricela Guerrero y “La reclamante” de Cristina Rivera Garza. Cabe mencionar que este corpus me permitió mostrar los diversos modos en los cuáles la poesía mexicana de este siglo se acerca al empleo de la coloquialidad poética como recurso estructural.

En suma, esta tesis busca establecer las diversas vías por las cuales la coloquialidad poética se manifiesta en diversas épocas y registros poéticos. Creo que el hecho de plantear esta noción a partir de los tres recursos que propongo permite una lectura más amplia de discursos poéticos disímbolos y posibilita un examen más amplio de la tradiciones literarias mexicana y latinoamericana. Mi propuesta puede sumarse a un corpus teórico mayor que permita un acercamiento más sistemático y riguroso a las formas poéticas contemporáneas; tal fue la intención y el objetivo de las páginas siguientes.

Capítulo I

Un deslinde terminológico

Para este capítulo consideré la existencia de dos corrientes que si bien no son estrictamente antitéticas, si representan dos actitudes distintas frente al texto poético; cada una obedece a tensiones históricas y búsquedas estilísticas particulares, pero cuyo fondo en común es la construcción de lo poético. Me refiero a la poesía pura y a la poesía coloquial. La primera se concentró en sí misma, su finalidad era despojar al ejercicio lírico de cualquier esencia ajena que la contaminara, como apuntó Paul Valéry (1871-1945) en *Teoría estética y poética*, “ese intento de una perfección preocupada sólo de sí misma”. Por su parte, la poesía coloquial apostó por una escritura que incorporara al texto literario situaciones de la vida diaria, esto mediante un lenguaje cercano al habla cotidiana.

Así entonces, el objetivo de este capítulo será establecer un diálogo entre la poesía pura y la poesía coloquial, a partir de la conceptualización de los elementos más relevantes que conforman las ideas de una y otra veta poética con la intención de mostrar que, no obstante su aparente oposición, en ambos casos existe un elemento común: la búsqueda de las nociones literarias de lo poético. Es importante destacar que para generar estos vasos comunicantes, haré una revisión de los aspectos que para los fines de este trabajo resulten más significativos. En principio, explicaré las características que definen en términos generales, tanto a la poesía pura como a la coloquial; en la medida que éstas queden especificadas podré establecer de mejor manera las líneas estéticas que cada una siguió.

Cabe destacar que no es mi intención abordarlas como fenómenos opuestos e incluso incompatibles; la ruta que sigo para urdir el diálogo entre poesía pura y coloquial, alterna los diversos planteamientos de algunos de los escritores más representativos de las corrientes en

cuestion, además de lo apuntado por algunos críticos. En el caso de la poesía pura, reviso someramente lo expuesto por Edgar Allan Poe (1809-1849) en uno de sus estudios teóricos más importantes, *Filosofía de la composición* (1846), en este texto el escritor estadounidense desmonta la idea casi mística que gira en torno al acto creativo y afirma que un texto literario es producto de la reflexión y el trabajo. Por su parte, el escritor francés, Paul Valéry escribió uno de los textos más relevantes sobre la idea de pureza, *Teoría estética y poética* (1937) en él ensaya una serie de ideas en torno a la importancia de extraer del lenguaje común la voz pura, para ello acude a sistemas de pensamiento racional, casi matemático. Las disertaciones que Poe y Valéry hacen sobre la idea de pureza en poesía, son sin lugar a dudas cardinales para acercarnos y entender los fundamentos de una estética que dominó buena parte de la lírica universal.

A su vez, la poesía coloquial, tema que nos ocupa en este trabajo, tiene también definidas sus directrices y coordenadas; del mismo modo que la poesía pura, el coloquialismo asume su posición frente al lenguaje poético: “reflexionar sobre el aspecto lingüístico de esta poesía, nos impele también a hacerlo sobre su relación con lo social, los poetas coloquiales buscaron acercarse al lector mediante un lenguaje llano que exprese las vivencias más cotidianas elevándolas a través el trabajo formal a rango de material poético.”¹ Es así que el contexto social explica en mucho el desarrollo de esta veta, dado que su aparición se ubica en uno de los momentos históricos más complejos del devenir latinoamericano, la década de 1960².

¹ Eva Castañeda, Barrera, *Azares y derroteros de la poesía mexicana* (1970-1990), Tesis de Maestría, México, UNAM, 2001, p. 1.

² Para la discusión sobre la poesía coloquial retomo algunos de los planteamientos que abordé en mi tesis de maestría. Esto explica también el hecho de que para este trabajo no abunde en temas que aparecen en mi estudio previo. En la tesis, si bien realizo un repaso histórico, el objetivo final no fue hacer una revisión historiográfica de autores y obras a las que eventualmente se les pueda colocar el membrete de poesía coloquial. El interés principal fue analizar cómo se manifiesta el contexto sociohistórico en la construcción formal de los poemas coloquiales. Por otra parte, realicé un recorrido histórico que buscó explicar el surgimiento de la poesía coloquial en América Latina. Además de hacer un rastreo de estos rasgos en el Modernismo, la Vanguardia, la influencia de la poesía estadounidense y más tarde la eclosión del Coloquialismo, Exteriorismo y la Antipoesía. Para estudiar el caso mexicano, me remití al Estridentismo, pues nos ayuda a explicar los recursos que más adelante serán empleados por los poetas coloquiales. Específicamente el uso de un léxico no poético y en el terreno semántico la preocupación por

De la revisión anterior surgen una serie de interrogantes que me parece, se convierten en ejes nodales de este capítulo, ¿es el rigor formal una característica prácticamente exclusiva de la poesía pura? y en el caso de la poesía coloquial, ¿cuáles son los procedimientos que sigue para aparentar un efecto de sencillez? Lo cierto es que “un texto poético, implica el hecho de que no existe ningún elemento gratuito u ‘ornamental’, sino que cada uno cumple una función determinada en la producción del sistema global.”³ De esta manera, la poesía coloquial sigue una serie de procedimientos para dar la apariencia de lenguaje común del discurso coloquial, por lo tanto también cabe hablar de un cuidado formal⁴ y de un proceso que si bien no puedo calificar como matemático (caso de la poesía pura), exige una reflexión sobre la palabra y el lenguaje, específicamente el coloquial o también llamado cotidiano.⁵ Así entonces, en las páginas

incorporar la vida cotidiana a la poesía. Efraín Huerta y Jaime Sabines, enarbolan esta lista. También revisé aspectos de la década de los setenta, momento que resulta fundamental para entender el decurso de la poesía mexicana. Por último, realicé un análisis que da cuenta de la construcción formal del coloquialismo.

³ Mónica Mansour, *Análisis textual e intertextual “Elegía a Jesús Menéndez” de Nicolás Guillén*, México, UNAM, 1980, p. 29.

⁴ Para ilustrar lo anterior, ofrezco un ejemplo que da Roberto Fernández Retamar, respecto a lo que la crítica ha señalado sobre la antipoesía. El crítico cubano explica que las características más comunes que suelen atribuirse a la antipoesía, son: “Prescindencia de toda retórica, sustitución de un vocabulario poético gastado por la expresiones coloquiales mas comunes y el carácter conversacional.” Retamar analiza cada una de estas características “Prescindencia de toda retórica”, si se toma el sentido de retórica en su significado tradicional, como el conjunto de artificios o procedimientos poéticos (versos, estrofas, imágenes, etcétera), por su puesto que esta poesía tiene estos artificios, puesto que se escribe a partir de una serie de procedimientos estéticos. Segundo, “sustitución de un vocabulario poético gastado”. Dice Retamar que si la antipoesía se definiera como la sustitución de un vocabulario poético gastado, habría que concluir que toda poesía verdadera es antipoesía, e incluso que toda literatura es antiliteratura. En este sentido, este rasgo tampoco es propio de la antipoesía, dado que es propio de la literatura en general, sustituir un vocabulario poético gastado por otro vocabulario poético. Por último revisa lo referente al uso del carácter conversacional, y explica que este último aspecto establece una diferencia sustancial respecto a las dos características, ya que el uso de “expresiones coloquiales” no es algo característico de toda la poesía. Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial nuestro tiempo, 1981, pp. 149-150.

⁵ Me interesa enfatizar que en los escritores coloquiales existe una reflexión y una praxis sobre el uso del lenguaje cotidiano en la poesía. En las páginas siguientes revisaré cuáles son las estrategias y los procedimientos que siguen para lograr el efecto deseado. Lo anterior lo señalo, pues parece que para algunos críticos o estudiosos existe una contradicción entre sencillez y trabajo formal; este aparente divorcio reside en el hecho de que los poetas coloquiales buscaron privilegiar la comunicación con el lector, tal determinación parece, excluye en algunos momentos, la posibilidad de que el autor acuda a un cuidado en la forma. Lo cierto es que la búsqueda de la “comunicación” implica una conciencia por parte del autor para usar los recursos y las estrategias literarias que mejor sirvan a sus fines.

sucesivas, daré respuesta a las preguntas que arriba planteo, esto a través de un diálogo entre dos de las líneas poéticas más importantes.

En la década de 1960 surge en América Latina, una pléyade importante de poetas, cuyo principal propósito fue incorporar el lenguaje de la vida a la poesía. Roberto Fernández Retamar acuñó el término de poesía coloquial de tono conversacional, afirmando que ésta planteaba un “nuevo realismo”⁶. Es decir, los poetas que se adscribieron a la coloquialidad, buscaron acercarse al lector, *aludirlo* y *no eludirlo* como señaló Mario Benedetti. La implicación del lector en el poema y la búsqueda de “un nuevo realismo”, debían cubrir una serie de características para lograr tal empresa. Estas particularidades serán enunciadas y analizadas más tarde, ahora baste decir que “los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se arraigan en el quehacer cotidiano y problemático.”⁷ Apostaron por una poesía que diera cuenta del momento histórico que vivían, en principio, reflexionaron sobre el papel del poeta, ya no como un ser inspirado, sino como un hombre común que le habla a la colectividad. Por otra parte, incluyeron la cotidianeidad en la poesía, ésta ya no se ocuparía sólo de temas trascendentales y metafísicos, ahora lo inmediato podía ser poetizado; todo esto mediante un lenguaje muy cercano al habla cotidiana.

Dicha empresa, parece, se oponía a los objetivos que persiguió la llamada poesía pura, cuya posición, hay que decirlo, es hegemónica: entre otras cosas, porque en su nómina figuran algunos de los nombres que han determinado a través de su teoría y práctica poéticas lo que debe ser asumido y aceptado como norma poética. Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire habían anticipado a mediados del siglo XIX que la poesía debía separarse de todo aquello que le fuera

⁶ Roberto Fernández Retamar plantea el término de “un nuevo realismo” para diferenciar la forma de escribir de su generación frente a la anterior. Es decir, “un nuevo realismo” será a lo que aspiran los poetas coloquiales de la generación de los 60. Para ampliar esta idea, sugiero remitirse a su artículo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 125.

⁷ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997, p. 12.

ajeno. Años más tarde, en su libro *Teoría Estética y Poética*, el poeta francés Paul Valéry recoge las ideas sobre la pureza poética:

Por último, vemos hacia la mitad del siglo XIX, afirmarse en nuestra literatura una notable voluntad de aislar definitivamente la Poesía de cualquier otra esencia ajena. Semejante preparación de la poesía en estado puro había sido predicha y recomendada con la mayor predicción por Edgar Allan Poe. No es por tanto sorprendente ver cómo se inicia en Baudelaire ese intento de una perfección preocupada sólo de sí misma.⁸

Uno de los escritos teóricos más influyentes es *Filosofía de la composición*, de Edgar Allan Poe, en él se describe el proceso por el cual uno de sus textos más afamados, *El cuervo*, alcanza la elaboración definitiva. De paso, le sirve para hacer una crítica férrea a Charles Dickens y su *Barnaby Rudge*, dejando claro que la diferencia principal entre *El cuervo* y esta segunda obra, estriba en que Dickens dejó al azar el texto; en cambio, Poe estudió, reflexionó y trabajó en cada detalle. De ahí, según él, la grandeza de este poema.

Al inicio de *Filosofía de la composición*, Poe emprende una reflexión sobre la falsa idea de la inspiración: argumenta que cada palabra puesta en la obra no es más que el producto de empuñar la pluma una y otra vez; además, intenta demostrar que ningún detalle de su composición es atribuible al accidente o a la intuición, ya que: “la obra se desarrolló paso a paso, hasta su conclusión, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.”⁹ Dicho de otro modo, cada parte del poema fue planeada, desde la extensión, la impresión y el efecto que deseaba conseguir hasta el tono y la elección de palabras. Con *Filosofía de la composición*, Poe pretendió despojar al acto creativo de ese halo de misterio que se había creado alrededor del poeta y la obra. Mostró el “tras bambalinas” del escritor y el escrupuloso trabajo que éste lleva a cabo para concretar una obra artística. Al respecto apunta:

⁸ Paul Valéry, *Teoría Estética y Poética*, España, Visor, 1990, p. 12.

⁹ Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición*, Trad. Magdalena Palmer, España, Rescate, 2001, p. 18.

La mayoría de los escritores –en especial los poetas– prefieren dar a entender que componen por una especie de sublime frenesí o intuición extática y sin duda se estremecerían ante la idea de que el público echase un vistazo entre bastidores a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, [...] a las imágenes del todo maduras desechadas desesperadamente por inabordables, a los cautos rechazos y selecciones, las dolorosas borraduras e interpolaciones que, [...] en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen el bagaje del histrión literario.¹⁰

El escritor norteamericano definió con este libro algunos de los presupuestos determinantes para la poesía pura. Por ejemplo, concebir el desarrollo de la obra literaria con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático; hay que destacar que comúnmente se asume esta premisa como exclusiva de la poesía pura, pero ¿acaso en otros discursos poéticos no cabe hablar de rigor? Específicamente en el caso de la coloquialidad, el rigor y trabajo formal son de otra naturaleza; su objetivo es implicar al lector y en torno a esta idea es que bordará su trabajo formal. Mónica Mansour apunta que: “sobre la poesía coloquial se ha dicho que es “clara”, “directa”, “sencilla”. [...] En realidad parecen incluso metafóricos aquellos calificativos para la poesía, cuyo lenguaje – por definición– no es ni claro, ni sencillo, ni directo.”¹¹ El lenguaje de la literatura y de la poesía se ha definido por su carácter complejo, aunque es cierto que este tipo de poesía opta por ciertos procedimientos para dar la apariencia del lenguaje común del discurso coloquial. Algunas de sus características más comunes, según Mansour:

- La finalidad de esta poesía es llegar al lector, implicarlo, desmitifica el papel del poeta.
- La palabra se convierte en plurisignificacional, esto provocado por diversos juegos semánticos que desorientan y atraen al lector. Con este tipo de composiciones, intentan demostrar (los poetas) la solidaridad con la gente llana y convierten experiencias comunes en material poético.

¹⁰*Ibidem.*, p. 17.

¹¹ Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, UNAM, 1979, p. 9.

- En los poemas resalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas, esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial.
- Ponen en entredicho el concepto de poesía como lenguaje exclusivamente sentimental y fervoroso.
- Incorporación de rasgos característicos de la conversación oral.
- Presencia explícita del interlocutor.
- Elipsis que resulta de esta co-presencia (deícticos, vocativos).
- Sencillez sintáctica.¹²

Algunas de estas características se encumbran en la obra de Mario Benedetti (1920-2009)¹³, quien representa uno de los ejemplos paradigmáticos de la coloquialidad poética; para probar lo anterior, revisaremos algunos aspectos del libro *Poemas de otros* (1974). Si bien los recursos que plantea Mansour se hacen presentes en toda la obra del escritor uruguayo, en el caso particular de los poemas revisados, la característica que identifiqué como la más sólida y constante es la creación de distintas voces poéticas formalizadas en la representación de discursos de personajes concretos. Por ejemplo, la primera sección del libro titulada “Trece hombres que miran” contiene sendos monólogos donde cada uno de los hablantes líricos establece una experiencia de vida concreta en el contexto de la represión política y las dictaduras militares de los años 60 y 70 en Centro y Sudamérica. Por su parte, la cuarta sección “Canciones de amor y desamor”, incluye

¹² Este listado es una síntesis de las características estudiadas por Mónica Mansour para definir al coloquialismo como un discurso poético particular. Mónica Mansour, *op. cit.*, p. 48.

¹³ No podemos obviar el hecho de que la obra poética de Mario Benedetti ha sido hartamente discutida, pero lo que aquí interesa a nuestros fines es revisar las características de la coloquialidad en sus textos, dado que es uno de los exponentes más representativos de esta corriente lírica. Se inscribe en la línea de poetas latinoamericanos que privilegiaron la *comunicación* con sus lectores; recordemos por ejemplo, que uno de sus libros, *Los poetas comunicantes* (1971), da cuenta mediante entrevistas a escritores, de, según palabras del propio Benedetti en el prólogo a dicho libro, “la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en el buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad.”

algunos de los poemas más populares y conocidos de Benedetti, debido a que son textos escritos expresamente para ser interpretados por músicos y cantantes populares, en una época de efervescencia en el compromiso social de amplios sectores de artistas latinoamericanos, los cuales buscaban acercar la obra artística al hombre común. Así, poemas como “No te salves”¹⁴ o “Te quiero”, formarán parte del imaginario popular de amplios sectores de militantes de movimientos políticos de izquierda.

El ejemplo que a continuación ofrezco para ilustrar las características estudiadas por Mansour es un fragmento del poema “Última noción de Laura”, el cual aparece en la segunda sección, “Personajes”, del libro mencionado.

Usted martín santomé no sabe
cómo querría tener yo ahora
todo el tiempo del mundo para quererlo
pero no voy a convocarlo junto a mí
ya que aun en el caso de que no estuviera
todavía muriéndome
entonces moriría
sólo de aproximarme a su tristeza
usted martín santomé no sabe
cuánto he luchado por seguir viviendo
cómo he querido vivir para vivirlo
pero debo ser floja incitadora de vida
porque me estoy muriendo santomé
usted claro no sabe
ya que nunca lo he dicho
ni siquiera
esas noches en que usted me descubre
con sus manos incrédulas y libres
usted no sabe cómo yo valoro
su sencillo coraje de quererme

¹⁴ Hay una versión previa de este poema, titulada “Entre estatuas”, la cual apareció en el libro *Noción de patria*, de 1963. En esta nueva versión, además del cambio de nombre, existe una simplificación retórica, debido a la decisión del autor de hacerlo más asequible para el lector y escucha, a partir de una fehaciente voluntad por acercar su poesía a la gente común. Dicho de otra forma, la conversión del texto poético a letra de canción obedece a una estrategia retórica que facilita su musicalización y por tanto su difusión.

usted martín santomé no sabe
y sé que no lo sabe
porque he visto sus ojos
despejando
la incógnita del miedo
No sabe que no es viejo
que no podría serlo
en todo caso allá usted con sus años
yo estoy segura de quererlo así¹⁵

En esta sección del libro, las voces líricas que enuncian los poemas, corresponden a los personajes de otra obra muy conocida del autor: *La tregua* (1960). En el caso específico de este poema, el sujeto poético es Laura Avellaneda, una mujer común que trabaja como secretaria en una oficina, por tanto el lenguaje utilizado por el personaje y representado en este poema corresponde a un estrato socioeconómico específico, debido a lo cual el poema tiene que leerse en función de las características culturales de la enunciante.

El primer verso inicia con un vocativo o pronombre personal, “usted”, lo que establece, de forma inmediata, una cercanía con el lector. Cabe señalar que el uso de las personas gramaticales, fue un recurso constantemente utilizado por los poetas coloquiales como una estrategia cuya finalidad era, como señala, Carmen Alemany, implicar al lector: “existe un afán de llegar al lector e implicarlo, de aludirlo y no eludirlo, como tantas veces ha ocurrido en la historia de la poesía.”¹⁶ En este poema, la voz lírica le habla a un interlocutor, Martín Santomé, que a lo largo del texto será mencionado constantemente, ya que la voz enunciante hace una confesión amorosa, ésta se hace explícita desde el primer verso: “Usted martín santomé no sabe/ como querría tener yo ahora”; el lenguaje emula el discurso coloquial a través de la repetición de los nexos: “y”, “pero”, “porque”, “ya que”, entre otros. Esta estrategia refiere a oraciones elididas cuyo objetivo es provocar en el lector la impresión de que estamos frente a un discurso no organizado

¹⁵ Mario Benedetti, “Última noción de Laura”, en *Poemas de otros*, Argentina, Alfa Argentina, 1975, p. 34.

¹⁶ Carmen Alemany Bay, *op.cit.*, p. 45.

sintácticamente; funcionan además como una marca de oralidad y es una de las estrategias más comunes de la poesía coloquial. La presencia de frases hechas, refranes y expresiones de uso popular son también una constante, tal es el caso de: “todo el tiempo del mundo para quererlo” y “en todo caso allá usted...” Las imágenes poéticas que encuentro a lo largo del texto, están atemperadas por el contexto previo a ellas, es decir, por lo general los versos que anteceden o proceden apelan a un lenguaje llano sin complicaciones sintácticas: “usted martín santome no sabe/ y sé que no lo sabe/ porque he visto sus ojos/ despejando/ la incógnita del miedo”. Las imágenes poéticas tradicionales funcionan con referentes tangibles: “despejando/ la incógnita del miedo” está en el nivel de lo abstracto, ya que crea una impresión mental que requiere un proceso de racionalización. No obstante, los versos previos reproducen una conversación coloquial, esto a través del empleo del vocativo y frecuencia en el uso de conjunciones. El uso de la repetición enfatiza las marcas de oralidad, por ejemplo: “usted martín santomé no sabe/ cuánto he luchado por seguir viviendo/ como he querido vivir para vivirlo/ pero debo ser floja incitadora de la vida”. En el discurso escrito se evitan las repeticiones, ya que da la impresión de descuido formal, sin embargo la frecuencia de las repeticiones en el discurso oral, obedece a que no existen limitantes y el interlocutor puede, en muchos de los casos, entender de manera óptima el mensaje. En este sentido, la poesía coloquial hecha mano de este recurso para emular el discurso hablado. Por otra parte, la elisión de los signos de puntuación y la ausencia de mayúsculas reproduce el ritmo a veces vertiginoso o apresurado de la conversación oral, es importante destacar que los cortes versales no están hechos a partir del azar, si bien la intención es dar la sensación de fluidez, formalmente existe una conciencia de un ritmo que, como ya señalé arriba, imita la conversación cotidiana.

Como se puede observar en el ejemplo anterior, los procedimientos que sigue Benedetti son estrategias literarias que recurren a un trabajo con los aspectos formales del poema. En este

sentido, me remito a las palabras de Jakobson cuando dice que una palabra no vale por sí misma, sino por su posición relativa en un sistema; en el caso específico de la poesía coloquial existe un acercamiento a la naturalidad propia de la expresión oral. Para lograr tal efecto, el escritor debe valerse de los recursos y estrategias necesarias para que el objetivo se cumpla. En “Última noción de Laura”, se verifican los recursos que Mónica Mansour plantea, además de que confirma la actitud estética del poeta uruguayo, me refiero en principio, al alejamiento de una retórica que tiende al oscurecimiento del texto o que no apuesta por nociones como “pureza poética”, “perfección preocupada de sí misma” o “rigor lógico”; en su lugar se privilegia un tono y un registro cercano al habla cotidiana, por lo que los conceptos con los que conecta están más vinculados al “mundo exterior” y a una “poesía de la claridad”. La mirada del poeta se coloca entonces entre la escritura y la vida, vida entendida como la suma de hechos habituales que conforman el devenir cotidiano, por ello y para ser consecuentes con esta idea, deben favorecer la comunicación con el lector que es al mismo tiempo un hombre inmerso en las cosas del mundo.

El hecho de que explícitamente el acto poético se convierta en comunicación se lo debemos a estos poetas dentro del espacio latinoamericano, quienes sacrificando en algunos casos la utilización reiterativa de figuras poéticas, como es habitual en la poesía, incorporan a sus textos una serie de mecanismos que incentiva el contacto directo con el lector.¹⁷

A partir de lo anterior y retomando la otra línea poética que en este capítulo me ocupa, Paul Valéry señala que a mediados del siglo XIX se afirma en la poesía una voluntad de separarse de todo aquello que le fuera ajeno; esta idea y práctica literaria será sin duda la que determine en mayor medida la norma en poesía, y no será hasta mediados del siglo XX que la corriente coloquial o conversacional cuestione esto. La desmitificación del papel del poeta frente al

¹⁷ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, p. 73.

ejercicio lírico será una de las características principales, dado que el poeta no será más un orfebre que busca la esencialidad de la palabra; la escritura por lo tanto, no es más un ejercicio cuya característica principal es expresar lo inefable y lo trascendental de la existencia. Este aspecto en particular es una de las singularidades de la poesía coloquial respecto a las demás poéticas del siglo XX: “el poeta ya no es el hombre anclado en una torre de marfil, ni alguien que se aparte de los problemas cotidianos para buscar el arte, sino que ese contacto directo con la sociedad le sirve de arranque para sus creaciones.”¹⁸ Este afán desmitificador se comprueba, por una parte, en la concepción del poeta y en el contenido temático de los textos coloquiales, sobre este tema hablaré con mayor profusión en las páginas subsiguientes.

De forma análoga a la de Poe, Valéry expone en el prólogo de *El Cementerio marino* cómo es que concibió su obra; refiere que una sensación extraña se apoderó de él cuando escuchó en la Sorbona una explicación de Gustave Cohen sobre *El cementerio marino*. Tal disquisición le suscitó una serie de reflexiones que iban desde el momento en el que imaginó el poema hasta el momento mismo de la exégesis que Cohen hacía de su libro. Todos los recuerdos pasaron por él: desde el trabajo que requiere pensar la obra hasta los momentos de iluminación que permitieron que las palabras fluyeran. Concluye que lo más importante de la factura del poema, no es *decir*, sino *hacer*. Hacer que las palabras digan lo que el poeta quiere. Valéry ya había reflexionado hondamente sobre cuál sería esa forma de hacer hablar a las palabras; en *El cementerio marino*, optó por estrofas de seis versos de diez sílabas: “Este partido me permitió distribuir con mucha facilidad en mi obra lo que debía contener de sensible, de afectivo y de abstracto para sugerir, transportada al universo poético, la meditación de un cierto yo.”¹⁹ El libro estaba ya pensado y

¹⁸ Carmen Alemy Bay, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2002, p. 168.

¹⁹ Reynaldo Jiménez, “Hacia Valéry”, en Paul Valéry, *El cementerio marino*, Ediciones El aleph, 1999, p. 7.

sería sin duda una larga tarea: “Poco a poco las palabras flotantes se fijaron, determinando progresivamente el tema y el trabajo (un trabajo más largo) se impuso.”²⁰

Durante 1937 en el curso de Poética en el Collège de France, Paul Valéry da la primera lección, donde planteará una serie de problemas que giraban en torno al *poien* (hacer) de la obra artística. En su libro *Teoría Estética y Poética*, que recogió estas disquisiciones, reflexiona también sobre la necesidad de extraer del lenguaje común la voz pura:

Piensen también que entre todas las artes, la nuestra es posiblemente la que coordina la mayor cantidad de partes o de factores independientes: el sonido, el sentido, lo real y lo imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma... y todo ello por medio de ese medio esencialmente práctico, perpetuamente alterado, mancillado, que realiza todos los oficios, *el lenguaje común*, del que nosotros tenemos que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún yo maravillosamente superior a mí.²¹

La propuesta reside en extraer del lenguaje común y cotidiano el lenguaje poético y, en consecuencia, puro; los conceptos que revisa Valéry se relacionan con sistemas de pensamientos racionales; menciona, por ejemplo, que el camino para llegar al lenguaje puro son los *medios estadísticos* y el *orden esencial*. La poesía implica una decisión de cambiar el lenguaje modificando su materia impura: Según Valéry, el lenguaje que usamos de manera cotidiana es impuro y el poeta no puede con esa materia hacer un poema, debe entonces tomar en consideración una serie de elementos que harán las veces de filtro por el que el lenguaje común, o la *parole* en términos de Ferdinand de Saussure, se purifique. El creador debe tener en consideración el sonido, el sentido, la lógica, la sintaxis y finalmente, la forma. Valéry resolvió “que el poema es un elemento formal en una combinatoria y que vale solamente al casi

²⁰ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 127.

²¹ *Ibidem.*, p 103.

desaparecer en la ley de las palabras reveladas.”²² Es decir, el poema se convierte en una especie de ecuación matemática que puede ser resuelta a través de las combinaciones exactas. En suma, despojar a la expresión poética de todo elemento contaminante.

Monique Allain- Castrillo apunta en su libro *Paul Valéry y el mundo hispánico* que: “La poesía pura es entonces una cierta elevación, un cierto rigor, un cierto cuidado: eso sí, pero nada que pueda significar una disminución de la vitalidad –que eso se llama deshumanización–, o que se diga un intelectualismo frío.”²³ Resulta interesante analizar cómo la investigadora francesa pone el acento en afirmar que la poesía pura no es deshumanización, pues algunos detractores de esta veta poética señalaron que la pureza a la que se aspiraba nada tenía de humano porque se alejaba de lo cotidiano en aras de buscar la perfección. Por ahora valga hacer notar que esta deshumanización es justamente a la que se opondrá la poesía coloquial, debido a que una de sus premisas fue fundir la vida cotidiana con la poesía a través de un lenguaje cuya referencialidad sea plenamente consuetudinaria. La idea del lenguaje cotidiano como materia impura, no permeó todas las tradiciones líricas, si bien es cierto que ésta sirvió de columna a la poesía pura, otros autores se decantaron por una escritura inmersa en lo cotidiano cuyos referentes dieran cuenta de los temas que de ordinario no son materia de lo poético. La realidad surge en el libro, resignificada a partir de un trabajo estético, los temas están llenos de mundo. Pablo Neruda (1904-1973) expuso esta idea en un breve texto que sirvió como introducción al primer número de la revista *Caballo verde para la poesía*, cuyo título era “Por una poesía sin perezas”, publicado en 1935:

²² Reynaldo Jiménez, *op. cit.*, p.3.

²³ Monique Allain-Castrillo, *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid, Gredos, 1995, pp. 171-172.

Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones impuestos.²⁴

La recepción de este texto lo llevó por los derroteros de un manifiesto que, como es evidente, se opone a la idea de pureza propuesta por Valéry, hay en las palabras de Neruda, un planteamiento estético que signó buena parte de su obra y más tarde, de forma gradual, la escritura de importantes poetas latinoamericanos. Ponemos por caso, el surgimiento del Exteriorismo,²⁵ que si bien es una línea poética establecida por José Coronel Urtecho (1906-1994), fue llevada a su máxima expresión por Ernesto Cardenal (1925-) quien decididamente sigue la estética de lo impuro:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. [...] La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.²⁶

Revisemos pues, cómo algunas de las características arriba enunciadas, se hacen evidentes en “Los paraísos más económicos del Caribe”, poema del mismo Cardenal, incluido en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, del año 1965.

El Paraíso no está en Paria
como creyó don Cristóbal Colón
... muy lindas tierras, atán hermosas y verdes
como las huertas de valencia en Marzo...

²⁴ Pablo Neruda, “Por una poesía sin purezas”, *Caballo verde para la poesía*, I, Octubre de 1935, p. 5.

²⁵ El Exteriorismo como una de las manifestaciones o vertientes que se desprenden de la poesía coloquial nos confirma la importancia de esta dicción poética. Antipoesía, poesía conversacional y poesía exteriorista son los rubros bajo los cuales la crítica ha englobado a un fenómeno que no puede ser resumido de manera simplista o superficial. Si bien establecen puntos de encuentro, cada una de estas vetas merece y debe ser estudiada desde sus características propias, pues cada una da cuenta de un decir particular.

²⁶ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha editores, 1981, p. 104.

[...]
 Ni en Antigua donde la temperatura no sube de 80°
 y el baño es casi perfecto, y hay electricidad
 y no hay malaria, y hay tres campos de golf
 [...]
 ni en Santa Lucía
 paraíso de los pintores y fotógrafos
 ni en la Isla del Caimán (sin impuesto sobre la renta)
 donde Ud. Puede buscar un tesoro de pirata
 – y vivir en un hotel por \$6.00 Dls. al día –
 [...]
 Pero yo el paraíso lo conozco
 no es el de las Agencias de Turismo
 donde estamos los dos es el Paraíso.²⁷

Al inicio del poema, Cardenal incorpora una cita textual del *Diario de Cristóbal Colón*, para después pasar al discurso publicitario propio de una agencia de viajes, ésta anuncia algunos lugares del Caribe para vacacionar. Los versos finales irrumpen para dar un giro distinto al poema: “pero yo el paraíso lo conozco/ no es el de las Agencias de Turismo/ donde estamos los dos es el Paraíso”.

Mediante la inclusión de los versos finales irrumpe el extrañamiento, pues se pasa del ámbito exterior: las islas, el clima, el hotel. Al espacio interior: lo íntimo, lo particular, aquello que es exclusivo de los amantes. La aparente sencillez de la poesía de Ernesto Cardenal pone de relieve situaciones de la vida cotidiana: “El exteriorismo es la poesía impura. Ejemplo: [...] Un motor de aeroplano encontrado por los campesinos en las montañas de las Segovias”²⁸ Es en esta *poesía impura*, donde radica precisamente la *pureza poética* de la obra de Ernesto Cardenal, es un abrirse a todos los temas y hablas posibles. Al respecto, en *Poetas comunicantes*, Mario Benedetti pregunta al poeta nicaragüense la importancia de su poesía como factor de comunicación con el lector, a lo que Cardenal responde:

²⁷ Ernesto Cardenal, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002, p. 162.

²⁸ Jaime Quezada, “prólogo”, a Ernesto Cardenal, *Poesía reunida, op. cit.*, p. 17.

Para mí es muy importante la comunicación con el lector, y siempre he tratado de hacer una poesía clara; incluso tal vez mi poesía peca por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil; que llegue al pueblo.²⁹

Hasta aquí debemos preguntarnos si esta aparente sencillez en la poesía de Cardenal implica un descuido de la forma o en el peor de los casos una ausencia de rigor formal; como bien cuestiona Benedetti: ¿Este afán de comunicación con el lector, puede representar alguna concesión? El poeta nicaragüense da respuesta:

He tratado de hacer poesía rigurosa y al mismo tiempo clara, lo cual no siempre es fácil. A veces uno tiene que hacer concesiones a lo uno o a lo otro. La poesía puede no ser suficientemente rigurosa, por el afán de claridad. [...] Otras veces puede suceder lo contrario. [...] En algunas ocasiones la oscuridad se debe a torpeza nuestra, a incapacidad nuestra de expresar nuestro pensamiento con suficiente claridad. Al menos yo hago el esfuerzo de ser lo más claro posible.³⁰

Para el poeta, la claridad es el elemento prioritario en su obra, la comunicación con el lector se establece desde que éste se reconoce en aquello que lee. Recordemos que una línea de la poesía – la línea canónica– había y ha optado por hacer del poema un mundo cerrado y hermético, la llamada poesía pura se ha alejado del acto comunicativo, dado que su apuesta fue privilegiar un perfil del aspecto estético. Por su parte, el Exteriorismo: “puso en entredicho el concepto de poesía como lenguaje exclusivamente sentimental y fervoroso, fue una manera de negar el concepto tradicional de poesía, de negar todo trascendentalismo que perdiera de vista la situación real del hombre latinoamericano o de cualquier país.”³¹ Cardenal desterró en lo posible la metáfora, ¡e incorporó el decir popular, la intención fue evidenciar un mundo prosaico.

²⁹ Benedetti, Mario, *op. cit.*, p. 97.

³⁰ *Ibidem*, pp. 97-98.

³¹ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, pp. 12-13.

En 1935 Pablo Neruda escribió “Por una poesía sin pureza” y diecinueve años después, otro chileno, Nicanor Parra (1914-), publicó *Poemas y Antipoemas*, libro que inaugura otra vertiente de las manifestaciones de la coloquialidad. Según Parra la antipoesía no era otra cosa que vida en palabras, es decir, todos los materiales cotidianos pueden ingresar en el orden poético, la poesía debe describir situaciones reales que tienen su origen en el quehacer cotidiano y para llevar la vida a la escritura echó mano de un lenguaje que diera cuenta de la cotidianidad: “Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino expresiones coloquiales.”³² Parra establece la importancia del lenguaje para transmitir dichas vivencias, encontró que el lenguaje coloquial estaba más cerca de las experiencias humanas; a lo que hay que agregar: siempre que éstos sean rescatados mediante medios expresivos adecuados.

La actitud que Nicanor Parra mantuvo ante el lenguaje definió su práctica poética y, en consecuencia, su estética. Exploró los distintos ámbitos del habla popular: la publicidad, la calle y las conversaciones cotidianas. El poema se convirtió en un terreno susceptible de ser explorado; mediante la deconstrucción de estas formas estableció una dialéctica novedosa para su época, que sería el precedente de una forma de hacer poesía. Como bien señala Julio Ortega en el prólogo a *Poemas para combatir la calvicie*, célebre antología de la poesía de Parra: “La notable influencia de Nicanor Parra en la actual poesía latinoamericana no es una marca de estilo sino una actitud ante el lenguaje.”³³ El camino que recorrió Parra para llegar a la concepción de antipoema se bifurcó hacia dos aspectos: la vida como origen de la poesía y el lenguaje que enuncia esa vida.

³² *Ibidem*, pp. 44-45.

³³ Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, México, FCE, 1995, p. 11.

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

Manifiesto

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

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

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

[...]

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

Los poetas bajaron del olimpo.³⁴

³⁴ *Ibidem*, p. 47.

La antipoesía manifiesta su rechazo al uso gastado de las formas, ya clásicas, ya vanguardistas; no a la tradición literaria. Nicanor Parra no sólo conoce esta tradición, sino que la domina. La construcción formal del poema está hecha predominantemente en versos endecasílabos y en heptasílabos. Declara la guerra a toda aquella poesía anquilosada, repetidora de moldes ya explotados hasta la saciedad. Además, la poesía no puede ser un simple instrumento de escape de la realidad, no puede alejarse del momento que le ha tocado vivir, en una palabra, no puede sustraerse a su espacio y a su tiempo, porque eso significa claudicar del sentido humano. Para ponerlo en palabras simples: no más mitología, no más búsquedas metafísicas: la poesía debe ser la realidad cotidiana del hombre o no será. Esta postura lleva aparejada otro elemento: la poesía debe estar fundada en un lenguaje cotidiano, próximo al hombre que le da sentido, y ese hombre es el que está en la calle, a donde ha salido el poeta. La obra de Parra representa la búsqueda de una poesía clara, asequible a todos los hombres, ya no es un objeto de lujo.

En este sentido, otro de los elementos que se han considerado para explicar la coloquialidad poética es la cercanía con la prosa, ya Cardenal lo apuntaba: “La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.”³⁵ Aunque este cambio de paradigma fue gradual, en *Teoría poética y estética*, Valéry dice que hay que abstenernos de razonar sobre la poesía como se hace sobre la prosa, lo que es cierto sobre una, deja de tener sentido, en muchos casos, cuando se quiere encontrar en la otra. Esta es la gran y decisiva diferencia. Para profundizar en lo anterior, el poeta francés hace un paralelismo entre la marcha y la danza. La marcha es la prosa y la danza es la poesía. Explica Valéry que Malherbe lo planteó de la siguiente manera: la marcha tiene una finalidad concreta igual que la danza, no obstante, la primera se ocupa de las cosas inmediatas, las necesidades mundanas, los deseos motivados por los sentidos; en suma, los impulsos materiales que nos llevan a concretar un fin

³⁵ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, op. cit., p. 104.

determinado y finito: “No hay desplazamientos mediante la marcha que no sean adaptaciones especiales, pero que cada vez son abolidas y como absorbidas por la realización del acto, por la meta alcanzada.”³⁶ La danza por su parte, es también una suma de actos y movimientos, aunque la diferencia sustancial es que no tiene su fin en sí misma, *no va a ninguna parte*: “si persigue un objeto, no es más que un objeto ideal, un estado, un encantamiento, un fantasma de flor, un extremo de vida, una sonrisa, que se forma finalmente en el rostro de quien la solicitaba al espacio vacío.”³⁷

La oposición que establece Valéry, tomada del ejemplo de Malherbe, es una valoración estética: adjudica a la prosa un valor menor que a la poesía, lo hace valiéndose de un decir que se apoya en lo metafórico para privilegiar una forma por encima de otra. La relación que establece entre ambas implica anclar el género lírico a cierta forma discursiva, es decir, la poesía debe escribirse en verso, aseveración que busca legitimar el ejercicio lírico. Lo anterior es una toma de partido estética y política frente al acto creativo.

El poeta francés advierte que es importante no perder de vista que aunque la danza sea distinta de la marcha, involucra “los mismos huesos, de los mismos músculos que están, coordinados y excitados de otro modo.”³⁸ A partir de ese contraste es que el autor del *Cementerio marino* explica que:

Prosa y Poesía se sirven de las mismas palabras, de la misma sintaxis, de las mismas formas y de los mismos sonidos o timbres, pero coordinados y excitados de otro modo. La Prosa y la Poesía se distinguen entonces por la diferencia de ciertas relaciones y asociaciones que se hacen y se deshacen en nuestro organismo psíquico y nervioso, si bien los elementos de esos modos de funcionamiento son idénticos.³⁹

³⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 91

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibidem.*, p. 92.

³⁹ *Ibidem.*, p. 92.

Decir que las diferencias entre las dos formas discursivas se perciben en nuestro organismo psíquico y nervioso, es apelar a un principio que rebasa lo objetivo para situarse en lo subjetivo. Parece que Valéry acude sólo a una impresión para, como ya lo advertí, legitimar a la poesía por encima de la prosa. Apunta que la prosa es el equivalente al *lenguaje útil* o cotidiano, es decir, aquel que tiene como finalidad expresar un deseo, necesidad o mandato y apenas esto ha sido expresado se desvanece, pues ha cumplido el cometido de manifestar una idea determinada. Por el contrario: “el poema no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser.”⁴⁰ Una vez más estamos frente a una impresión subjetiva: la prosa es finita y la poesía infinita. Tal dicotomía entre estas dos *especies verbales* fue planteada bellamente por Valéry, es verdad, a pesar de ello no puedo dejar de señalar que la comparación fue hecha expresamente para que sirviera a sus fines. En este sentido, el ensayo no es una argumentación, debe ser leído entonces como un texto programático.

Líneas arriba expuse algunas de las coordenadas de la corriente purista, representada sobre todo por Valéry, en el caso latinoamericano revisé someramente la “Poesía sin purezas” de Neruda. Ahora traigo al caso un ejemplo del poeta chileno que me sirve para ilustrar el aparente divorcio entre poesía, prosa y la inclusión de lo cotidiano a partir del tema y el lenguaje. El texto que a continuación se presenta está incluido en *Residencia en la tierra*; libro que ha sido el más valorado, en virtud de que es el más cercano al ideal de la poesía pura. Aunque no todo el volumen cumple *in extenso* con las características expuestas por Valéry, quizá porque coincide en el tiempo la escritura de *Residencia en la tierra* y de “Para una poesía sin pureza”, lo que muy seguramente explica la inclusión de algunos textos en prosa que, como ya señalé, relativiza esa idea de pureza.

⁴⁰*Ibidem.*, p. 93.

A partir de 1920 Neruda explora la posibilidad del poema en prosa con *Anillos. Prosas*, escrito a dos manos entre Tomás Lago y él. Este texto será el libro que da cuenta de su incursión en este género y 16 años más tarde publicará una serie de poemas en prosa contenidos en uno de sus obras más emblemáticas, *Residencia en la tierra*. A diferencia de su obra anterior, este libro representó su apuesta por la complicación formal: imágenes que algunos críticos han asociado con el surrealismo dado el nivel de abstracción; el lenguaje es en muchos poemas cercano al habla coloquial, no obstante suele tornarse críptico por los juegos verbales, aunque es importante destacar que no todos los textos son herméticos. El libro está dividido en cuatro partes, la que a nosotros particularmente interesa es la segunda, ya que es ahí donde aparecen cinco poemas en prosa. Analizaré “Establecimientos nocturnos” con el objetivo de hacer un acercamiento a la zona o región intermedia entre la poesía y la prosa, cabe destacar que esta distinción hecha por Váleriy se relaciona con un discurso llevado al extremo en su función práctica, la prosa, y un discurso estético, la poesía. De apearnos a pie juntillas a lo que afirma Váleriy, el texto que a continuación revisaré tendría una función meramente práctica, pues buscaría comunicar una información útil o cotidiana que apenas haya sido expresada se desvanecerá.

Difícilmente llamo a la realidad, como el perro, y también aúllo. Cómo amaría establecer el diálogo del hidalgo y el barquero, pintar la jirafa, describir los acordeones, celebrar mi musa desnuda y enroscada a mi cintura de asalto y resistencia. A mi cintura, mi cuerpo en general, una lucha despierta y larga, y mis riñones escuchan.

Oh, Dios, cuántas ranas habituadas a la noche, silbando y roncando con gargantas de seres humanos a los cuarenta años, y qué angosta y sideral es la curva que hasta lo más lejos me rodea! Llorarían en mi caso los cantores italianos, los doctores de astronomía ceñidos por esta alba negra, definidos hasta el corazón por esta aguda espada.

Y luego esta condensación, esa unidad de elementos de la noche, esa suposición puesta detrás de cada cosa, y ese frío tan claramente sostenido por estrellas.

Execración para tanto muerto que no mira, para tanto herido de alcohol o infelicidad, y loor al nochero, al inteligente que soy yo, sobreviviente adorador de los cielos.⁴¹

⁴¹ Pablo Neruda, *Obras I*, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1999, pp. 192-193.

La voz poética enuncia su discurso desde la primera persona, un yo nombra lo que le rodea: su cuerpo y las cosas del mundo: “perro”, “jirafa”, “acordeón”, “cintura”, “cuerpo”, “riñones”, “ranas”, “cantores italianos”, “noche”, entre otros. La asociación libre de estos elementos nos remite al surrealismo, lo que de alguna manera tornaría críptico el sentido del poema, no obstante todos aluden al mundo fáctico y concreto, lo que permite al lector aprehender el sentido del texto. Si bien la voz poética busca comunicar un mensaje simple, lo hace mediante una estrategia poética compleja; en principio elige comunicar su mensaje a partir de un discurso escrito en prosa, pero que utiliza todas las estrategias de la poesía.

La obra de Neruda se mueve en distintos registros, no podemos encasillarla bajo un solo mote, cierto es que su poesía sin perezas permeó a una buena parte de las poéticas posteriores, sin omitir por supuesto, que el contexto histórico de algunos países en latinoamericana, favoreció al desarrollo de una dicción poética que apostó por la coloquialidad. Frente a este panorama, apareció un grupo de poetas que se decantó por formas líricas más tradicionales y por lenguajes que tendieron a los principios expuestos por Poe, Baudelaire, Valéry, entre otros. Como es evidente, la estética de estos poetas tenía más que ver con tradiciones europeas, específicamente francesas, que con las literaturas hispanoamericanas.

El caso español es Juan Ramón Jiménez cuya obra poética abarca dos etapas: la purista y la popular. Cabe destacar que la primera se vincula con muchas de las ideas valeryanas, pero adaptadas a un estilo propio y a un contexto particular, el español. Para Juan Ramón la poesía es: “expresión de lo inefable, de lo que no se puede decir”⁴² y la literatura da cuenta de todo aquello que puede ser expresado. Es decir, establece una diferencia entre poesía y literatura: la realidad fáctica es aquello que debe ser nombrado por el *lenguaje práctico*, no por la poesía. Valéry afirmaba que el arrobamiento que causa la poesía va del sonido al sentido, del continente hacia lo

⁴² Juan Ramón Jiménez, *Política poética*, España, Alianza Tres, 1882, p. 82.

contenido y se alcanza una simetría: “una igualdad de valor y de poderes entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de la poesía.”⁴³ La poesía se extiende al ser completo y a través de sus facultades verbales desata la armonía completa de la persona. Toda la emoción es de orden psicológico. De la misma forma, señala que la poesía pone en movimiento a nuestro ser: “Es fatalmente rítmica, musical más que pictórica, puesto que en la música y en la danza, éxtasis dinámico, los ojos no ven lo exterior sino que se ensimisman.”⁴⁴

La comparación que establece entre danza y poesía es también otro aspecto que guarda en común con el poeta francés. Recordemos que la danza ocupó en el pensamiento de Valéry un lugar significativo, en tanto reconocía en ésta una manifestación estética del cuerpo y la comparaba con la palabra poética, pues pensaba que cada músculo del lenguaje se ponía en movimiento para crear un producto hermoso que más tarde sería llamado poesía. En el nivel semántico o de contenido, la poesía de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) acude por lo general a los temas más comunes de la literatura: el amor, la muerte, el desengaño, la tristeza, entre otros. La voz poética manifiesta su descontento, insatisfacción o felicidad frente a la realidad. El trabajo formal reside en los niveles de lo fónico y lo morfosintáctico, estratos en los que la poesía pura pondrá especial énfasis. Aquí un ejemplo:

Tal como estabas

En el recuerdo estás tal como estabas.
Mi conciencia ya era esta conciencia,
pero yo estaba triste, siempre triste,
porque aún mi presencia no era la semejante
de esta final conciencia

Entre aquellos geranios, bajo aquel limón,
junto a aquel pozo, con aquella niña,

⁴³ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁴ Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, 82.

tu luz estaba allí, dios deseante;
tú estabas a mi lado,
dios deseado,
pero no habías entrado todavía en mí.

El sol, el azul, el oro eran,
como la luna y las estrellas,
tu chispear y tu coloración completa,
pero yo no podía cogerte con tu esencia,
la esencia se me iba
(como la mariposa de la forma)
porque la forma estaba en mí
y al correr tras lo otro la dejaba;
tanto, tan fiel que la llevaba,
que no me parecía lo que era.

Como se puede apreciar, la pureza a la que aspiraba Juan Ramón Jiménez no es la misma de Valéry. Si bien existen similitudes en la forma de concebirla, nos parece que la mayor diferencia reside en que el escritor francés elaboró una intrincada teoría basada en la filosofía y en una serie de supuestos teóricos propios que aplicó a pie juntillas a su obra poética. El caso del poeta español va por derroteros distintos, pues no hizo una teoría, son reflexiones en torno al ejercicio de la escritura poética. La producción juanramoniana transitó por diversos momentos e integró varios registros. Ejemplo de ello es que una parte de su obra se ubica en la línea claramente purista y otra con elementos de la cultura popular; escribió poemas y canciones que incorporan refranes o dichos del pueblo. En el prólogo de su *Segunda antología poética*, formuló observaciones muy precisas sobre lo popular y defendió la sencillez y la espontaneidad como características esenciales del arte. En *Crítica paralela* observa que lo popular puede ser de dos maneras: o bien lo creado por el poeta anónimo, colectivo, o bien lo que el pueblo acepta de lo elaborado por el poeta tradicional. Sirva este ejemplo a lo arriba enunciado:

Aquí no hay nada que ver
porque un barquito que había
tendió la vela y se fue.
¡Ay, que las barcas no quieren ir!
¡Qué hermosa la tarde!
Sus velas blancas no van, están.
¡Qué hermosa la tarde!
¡El río solo limpio de sol!
¡Qué hermosa la tarde!
Las ondas besan, no hay timonel.
¡Qué hermosa la tarde!
¡Ay barcas quietas en agua luz!
¡Qué hermosa la tarde!

La idea del poeta que se pierde en el anonimato, pero sobrevive en la voz del pueblo, será uno de los rasgos definitorios de la lírica popular; los ejemplos son bastos, sirva aquí el caso de Juan de Mairena, heterónimo de Antonio Machado, quien abogó por la sencillez en la expresión; su crítica se centra en el barroco literario y su *retoricismo alambicado, en su hueca palabrería*, rechaza el culto a la dificultad y lo artificial. En el capítulo I de *Juan de Mairena*⁴⁵, leemos:

- Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.
El alumno escribe lo que se le dicta.
- Vaya poniendo eso en lenguaje poético.
El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.
- Mairena. –No está mal

Resultaría errado de mi parte, comparar en todas sus formas y modos las ideas planteadas por Paul Valéry y por Juan Ramón Jiménez; creo que hay un aspecto que resulta decisivo para establecer diferencias importantes, es el contexto histórico, pues cada uno de los poetas pertenece a una tradición distinta, si bien es cierto que Juan Ramón Jiménez vivió algunos años en Francia (1901-1912), también es cierto que la tradición española ejerció un peso innegable en su poesía.

⁴⁵Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Alianza Editorial, 200, p. 53.

Lo que lo sitúa en registros variados que incluían la llamada poesía pura o *elevada poesía* en términos juanramonianos y la poesía popular:

Al pensar en la poesía como paz corriente humana [...] como la misma paz, en la poesía visible, diaria, libre, la poesía de nuestra vida entera, poesía directa, la verdadera poesía, sin otra aplicación que la de su propia esencia y existencia; que, por lo demás, esta poesía es también “la poesía” bajo un punto de vista estético o crítico; de modo que no hay, no habría oposición, por este lado, entre esta poesía general espontánea y la poesía de uno y esta poesía de todos, entre la poesía inmensamente popular y la elevada poesía sola.⁴⁶

Las distintas formas de la poesía popular: letrillas, canciones, redondillas, décimas, coplas, villancicos, entre otras, dieron cuenta de historias cuyos temas sencillos y variados expresaban el acontecer diario; de entre las estrategias literarias a las que recurre, dos resultan significativas, dado que están presentes en las conversaciones cotidianas: el uso de la repetición como una estrategia nemotécnica (recordemos que la literatura de la época medieval fue escrita para ser recitada o cantada) y el empleo del octosílabo como el esquema métrico tradicional que mediante frases cortas y enfáticas reproducía el discurso oral. Estos recursos se encontramos en la segunda etapa de la obra poética de Juan Ramón Jiménez, lo que genera una distancia con su etapa purista, cabe destacar que así como desarrolló una serie de reflexiones en torno a la poesía pura y su vínculo con Váleriy, también su poesía popular da cuenta del conocimiento que tenía de esta tradición.

Por su parte, Jorge Guillén (1893-1984), Pedro Salinas (1891-1951) y Amado Alonso (1896-1952) serán los continuadores de la línea “purista” de Juan Ramón Jiménez, aunque cada uno de manera particular y a su modo:

⁴⁶ Juan Ramón Jiménez, *Antología general*, España, Ediciones Orbis, 1983, pp. 65-66.

Salinas es el seguidor más directo, pero con respecto al maestro tiende a economizar y a descarnar. [...] En Dámaso Alonso, por el contrario, el purismo del maestro se ve contrarrestado por el drama entre humanismo y espíritu poético amenazado y la poesía se mueve entre extremos opuestos encarnados. Con Jorge Guillén nos hallamos ante el resultado más nítido del concepto de poesía pura de Juan Ramón Jiménez, enriquecido por el conocimiento de Valéry y por las propias elaboraciones teóricas.⁴⁷

Jorge Guillén es también llamado el poeta intelectual o el poeta del conocimiento, su premisa lírica sustentaba que el intelecto conduce a la creación poética. En este sentido, hay una cercanía innegable con Paul Valéry, su padre poético. En una de las cartas que le envía el poeta Fernando Vela a Jorge Guillén, le pregunta “¿qué es poesía pura y cómo es posible que exista tal cosa en esa época?” A lo que Guillén responde:

El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la Rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y así surgen las variaciones. [...] Pero cabe a sí mismo la creación de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo rigor del análisis: poesía poética, poesía pura... Como a lo puro lo llamo simple, me he decidido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una poesía bastante pura, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple con todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, técnico.

En este sentido, tal afirmación se corresponde con el purismo de Valéry; la exactitud matemática con la que ambos pretendieron asumir el acto creativo se hizo evidente en su teoría y en su obra poética. Las discrepancias estéticas, si cabe llamarlas así, están dadas como lo he ya señalado, por el contexto histórico de cada uno. Ofrezco el poema “Las doce en el reloj” que se incluye en el libro *Cántico*, de Jorge Guillén.

⁴⁷ Martha Canfield, *op. cit.*, p. 488.

Dije: Todo ya pleno.
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
el amor era sol.
Entonces, mediodía,
un pájaro sumió
su cantar en el viento
con tal adoración
que se sintió cantada
bajo el viento la flor
crecida entre las mieses,
más altas. Era yo,
centro en aquel instante
de tanto alrededor,
quien lo veía todo
completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj!⁴⁸

El poema anterior se construye con versos heptasílabos de rima asonante y terminación oxítona en los versos pares. El sujeto poético enuncia desde la primera persona, lo hace a partir de una descripción, lo que anula la posibilidad de que haya una experiencia emocional o vital. Las imágenes poéticas se constituyen a partir de sustantivos y adjetivos: “Un álamo vibró./ Las hojas plateadas/ sonaron con amor.” El poema de acuerdo a la estética purista de Guillén, está hecho a partir de un rigor formal e intelectualizado que pone de manifiesto su filiación con las ideas de Valéry.

En el caso mexicano también encontramos una veta de la poesía pura, ésta surge a fines de los años veinte, se reúne en torno a la revista *Contemporáneos*, los integrantes son: Carlos Pellicer (1897-1977), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), José Gorostiza (1901-1973), Enrique González Rojo (1899-1939), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Jorge Cuesta (1903-1942) y Gilberto Owen (1904-

⁴⁸ Jorge Guillén, Antología personal, Madrid, Visor, 2004, p. 104.

1952). Hay que decir que no formaron un grupo homogéneo, ni tampoco redactaron manifiestos, en su lugar, elaboraron una serie de revistas: *Gladios* (1916), *San-Ev-Ank* (1918), *México Moderno* (1919-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928). En 1928 concibieron un proyecto de carácter colectivo, una *Antología de la Poesía mexicana moderna* que: “habría de convertirse en la piedra de toque que permitirá distinguir entre lo viejo y lo nuevo, entre las figuras representativas de la tradición y los emisarios de la emergente renovación estética. Esta antología, [...] hizo las veces de manifiesto de un grupo que nunca quiso serlo.”⁴⁹ Los Contemporáneos o *el grupo sin grupo* según Villaurrutia o *archipiélago de soledades*, según Torres Bodet, fueron una verdadera generación: “edades semejantes, formación homogénea, integración en torno a una publicación literaria, exclusivismo surgido de una actitud intransigente ante la poesía y los poetas de su misma generación, admiración común por determinados escritores y corrientes literarias.”⁵⁰ Si bien la obra de cada uno tiene características propias, también es cierto que comparten gustos afines.

Los Contemporáneos fueron los exquisitos, los dandis de la literatura, el *grupo de soledades* buscó traer a México lo universal, lo cosmopolita. En *Contemporáneos* encontramos nombres que representaban las tendencias universales más actuales: Proust, Gide, Valéry, Apollinaire, T.S. Eliot, Joyce, entre otros:

Los “Contemporáneos” buscaban una nueva universalidad por medio del conocimiento de las nuevas literaturas europeas y norteamericanas y que por consecuencia no estaban de acuerdo con muchos escritores y críticos intensamente nacionalistas. No se debe sin embargo, adoptar el punto de vista algo superficial de que los del grupo ignoraban la política o la cultura mexicana, o que rechazaban su herencia mexicana, mostraban un serio interés en el mejoramiento de la cultura, el arte y la literatura mexicana.⁵¹

⁴⁹ Evodio Escalante, *Elevación y caída del Estridentismo*, México, CONACULTA, 2002, p. 11.

⁵⁰ Héctor Valdés, *Los Contemporáneos*, México, SEP, UNAM, 1982, p. 15.

⁵¹ Merlin Forster, *Los contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ed. De Andrea, p.22.

El grupo sin grupo también encontró en la tradición mexicana algunas de sus influencias importantes:

[...] consideraban esencial el aporte de los modernistas, principalmente desde Gutiérrez Nájera a Díaz Mirón, y se entroncaban en el semillero más próximo del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Julio Torri. En el orden individual respetaban e incluso pagaban cierto vasallaje a la poética de Enrique González Martínez.”⁵²

Luis Mario Schneider señaló que: “toda la poesía de Contemporáneos es medularmente racionalista.”⁵³ Por su parte, Evodio Escalante define a Jorge Cuesta en su libro *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* como: “El ingeniero. El hombre de ciencia. El poeta que elabora el poema como una herramienta de pensamiento.”⁵⁴ Ambos juicios se emparentan con lo señalado por Poe cuando dice que el acto escritural debe ser ejecutado con precisión matemática, y con Valéry cuando apunta que la poesía es pura química y matemática, ya que de esa forma se extrae lo más puro del lenguaje.

Respecto a lo anterior, en el ensayo “Los contemporáneos y la poesía pura”, Anthony Stanton expone algunas caracterizaciones de la poesía pura durante los años veinte. La primera se la atribuye al Henry H. Bremmond, quien parte de la premisa de que la poesía es una realidad misteriosa captada solamente por la intuición, una sustancia indefinible que tiene un origen divino, por lo que la experiencia poética es una experiencia de orden místico. Esta percepción se vincula sólo en algunos aspectos con lo planteado por Paul Valéry en 1920, que provienen a su vez de Edgar Allan Poe, en el ánimo de aislar la esencia irreductible de la poesía, cuya “pureza”, para Valéry, no era “más que una meta ideal, un estado inhabitable y forzosamente excepcional”.

⁵² Héctor Valdés, *op. cit.*, p. 19.

⁵³ Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, p. 216.

⁵⁴ Evodio Escalante, *Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México, Ediciones sin nombre, 2011, p. 9.

Un proceso racional encargado de separar lo no poético hasta reducir el poema a su esencia intemporal, pero este proceso era reconocido por Valéry como la expresión de una idea racional, clásica, “científica” y cartesiana del proceso creativo, mientras que para Bremond servía para explicar su idea romántica del poeta como un inspirado.

En segundo lugar habla de Juan Ramón Jiménez y su “poesía desnuda” como el resultado de un trabajo formal basado en el rigor y en la lógica. El tercer punto versa sobre la pureza que fue expuesta por ciertos movimientos vanguardistas que, en oposición a la tradición literaria decimonónica, postulaban la autonomía del arte frente a la realidad y a los criterios formales prevalecientes hasta entonces. La última definición de pureza que proporciona Stanton hace referencia a un concepto acuñado por Ortega y Gasset: el asco a lo humano, dado que en aras de privilegiar lo racional e intelectual, el arte se aleja de lo humano y vital. En este sentido, todos los puntos que plantea Stanton ciertamente no son aplicados en su totalidad al grupo de Contemporáneos, quizá el que a mi consideración guarda mayor cercanía es el relacionado con las vanguardias y la autonomía del arte respecto a la realidad.

A los Contemporáneos se les ha criticado por su indiferencia manifiesta ante la situación política, pero ¿será que su grito de guerra lo hicieron desde una trinchera distinta? ¿Los caracteriza su preocupación exclusivamente literaria? Decidieron mantenerse al margen de los conflictos sociales que signaban al México posrevolucionario, actitud que claramente habla de una postura estética e ideológica. Por otra parte, la recepción que tuvieron como vanguardia mexicana, fue cuestionada por Luis Mario Schneider, quien señaló en su artículo “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida” una serie de características que refutan el mito sobre el grupo; ofrece una serie de rasgos, por ejemplo: para que un grupo sea considerado como vanguardia debe tener un manifiesto en el que se establezca de manera precisa los lineamientos a seguir, este documento dará identidad al grupo y contemporáneos careció de un manifiesto.

Xavier Villaurrutia los llamó el *grupo de soledades*, este mote deja en claro la independencia con la que se condujeron: “la vanguardia asume el individualismo pero no admite la independencia.”⁵⁵ Otra característica propia de la vanguardia es el rechazo y repudio al pasado. Los Contemporáneos no rechazaron el pasado, por el contrario, encontraron en él una fuente importante de inspiración.

Si bien los Contemporáneos utilizaron algunas técnicas de la vanguardia, también hay que decir que: “Se mantuvieron casi al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica.”⁵⁶ Su poesía se caracteriza por ser eminentemente racional; cabe mencionar que Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, son quizá los que más se acercaron a imágenes de corte vanguardista; el primero, con poemas surrealistas, donde lo onírico reviste los ambientes; el caso de Salvador Novo es particular, pues fue el más irreverente, el más estridentista de Contemporáneos.

Hablar de Salvador Novo es remitirnos a un momento en la historia mexicana que abarca el ámbito literario, se extiende a lo social, político y por supuesto, cultural. Su poesía transitó por varios registros: desde la que privilegió las formas puras, hasta aquella cuyo fundamento fue lo popular. Su labor de traductor le permitió acercarse de un modo más cercano a la obra de importantes escritores, por ejemplo en su participación como colaborador en la revista *La Falange*, tradujo a Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Paul Morand, André Spire, André Salmon, Jean Cocteau, entre otros. Es importante destacar que nunca se alejó del mundo popular que tanto le atraía: en 1923 participó de manera activa en la redacción de *El Chafirete*, periódico dirigido a los choferes de la ciudad de México. El 20 de mayo de 1923, publicó una parodia bajo

⁵⁵ Luis Mario Schneider, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 18.

⁵⁶ Hugo Verani, *op. cit.*, p. 20.

el seudónimo de “Radiador”, a la que tituló *Madregal, sonetos lubricantes de Sor Juana Inés del cabúz*.

Este que ves camión descolorido
que arrastraba en “Las artes” sus furores
y que vigilan hoy tres inspectores
es un hijo de Ford arrepentido.

Este es quien los asientos se han podrido
con la parte de atrás de los señores,
que no pudo enfrentarse a los rigores,
de la vejez, del tiempo y del olvido

Para algunos críticos, *XX Poemas* (1925) es el primer libro formal de Salvador Novo, así lo expresa, por ejemplo, Roberto Vallarino⁵⁷. Para este segundo volumen, ya cabe hablar de una voz que ha encontrado solidez y seguridad, características necesarias para aventurarse en un viaje a la irreverencia, donde:

Los nopales nos sacan la lengua
pero los maizales por estaturas
con su copetito mal rapado
y su cuaderno bajo el brazo
nos saludan con sus mangas rotas.

Las imágenes de corte vanguardista pueblan el libro, hay además una voluntad de ir a lo absurdo y aparentemente inconexo, mediante metáforas visuales: “Los buzos/ te ponen inyecciones intravenosas/ y los submarinos/ hurtan el privilegio de Jonás.” Los elementos alusivos a la ciudad moderna son retratados con humor, ironía y un lenguaje que apela constantemente a las formas coloquiales: “Los nopales nos sacan la lengua”. No hay en Novo una intención de abordar lo trascendental, se burla de lo nimio: “Primera cana/ súbita/ has sido como un saludo frío/ de la que

⁵⁷ Roberto Vallarino, “Prólogo”, en *Salvador Novo, sus mejores obras*, México, Promexa, 1979, p. XXIV.

se ama más”. Carlos Monsivais advierte: a “Novo no le interesa crear objetos estéticos, sino moverse en un espacio entre la frivolidad y la gran carga cultural.”⁵⁸ Esta premisa sin duda se consigue, y se explica, en principio, por los ecos vanguardistas que habían llegado a México a través de la vanguardia mexicana, el Estridentismo. En segundo término, porque la parodia y en muchos casos la burla serían dos de las características de un poeta que no puede ser encasillado en una sola línea poética, a pesar de su pertenencia a un grupo cuya adscripción parece estar más fincada en la tradición francesa.

Al inicio de este apartado, advertí que el diálogo entre poesía pura y poesía coloquial era posible, esto a través de los diversos vasos comunicantes que entre ambas líneas poéticas pueden existir; puse el énfasis en los procedimientos formales que cada corriente siguió, lo que me permitiría trazar las rutas estéticas. En este sentido, mi acercamiento a la poesía pura fue a partir, de las reflexiones de Edgar Allan Poe y Paul Valéry; sus escritos sobre poesía, *Filosofía de la composición* y *Teoría estética y poética*, respectivamente, se orientan a pensar el rigor lógico con el que un texto poético es escrito. Por su parte, la coloquialidad resignifica la realidad inmediata mediante un trabajo que implica, por supuesto, también rigor formal; dentro de los aspectos revisados, dos son los que destacan: la reflexión sobre el papel del poeta, entendido como un hombre común que le habla a la cotidianidad desde un lenguaje cercano a la gente y la inclusión en el poema de temas que versan sobre asuntos cotidianos, esto mediante un lenguaje muy cercano al habla coloquial. Es precisamente este último punto el que será un eje central en el desarrollo de ese trabajo, pues es a partir de él que podré acercarme de una mejor y más integral manera al fenómeno de la coloquialidad poética.

Finalmente, me parece importante destacar que el divorcio que la crítica ha establecido entre el purismo y la coloquialidad debe ser trascendido, pues la escisión tajante o definitiva

⁵⁸ Carlos Monsivais, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000, p. 76.

resulta inoperante en la actualidad debido a que empobrece el objeto de estudio. Apunté anteriormente que la intención de este capítulo era generar un diálogo entre dos vetas poéticas que históricamente han sido revisadas como antitéticas; creo que entre ambas formas hay características que pueden leerse desde una perspectiva comparativa para mostrar que el grado de poeticidad de un textos, no depende de su filiación a una corriente o escuela sino al uso de las estrategias formales empleadas en él.

Capítulo II

Los recursos de la coloquialidad poética

El interés del capítulo anterior estuvo centrado en reflexionar sobre las nociones poéticas que giran alrededor de la poesía coloquial, esto a partir de los vínculos y diferencias con otra gran corriente lírica que ha sido situada como su opuesta, me refiero a la poesía pura. La diferencia sustancial entre ambas reside en el hecho de que la coloquialidad acude a un registro cotidiano y emula a través de una serie de procedimientos literarios el lenguaje coloquial, para lograr tal efecto, el autor debe recurrir al uso de determinadas estrategias procedimentales que son empleadas durante la conversación oral.

Tomando en cuenta lo anterior, el propósito de este apartado será apuntar las líneas generales sobre las diversas manifestaciones poéticas que han recurrido al uso del lenguaje coloquial como recurso estructural integral o estrategia textual eventual en la creación poética. Esto significa que mi objeto de estudio no serán solamente los poemas adscritos a la corriente poética tradicionalmente conocida como coloquialista o conversacional; ni tampoco constreñidas a un espacio historiográfico dado, habitualmente circunscrito a las décadas de los años 60 y 70. El uso del lenguaje coloquial, dentro de la poesía mexicana y latinoamericana del siglo XX, creo, no se circunscribe sólo a la corriente y épocas señaladas, sino que puede estar presente en cualquier texto poético que dadas sus necesidades retóricas requiera echar mano de este recurso. Considero que, al establecer con precisión los rasgos formales que constituyen el uso de la coloquialidad en la poesía, es posible distinguir el grado de semejanza y/o diferencia entre autores y obras de diversas corrientes y periodos.

2. 1 Por lo derroteros de un término: las rutas de la difícil sencillez

El término poesía coloquial ha sido utilizado como un rótulo generalizador para hacer referencia a un conjunto heterogéneo de obras que comparten ciertas características a nivel lingüístico, pero con intereses y resultados distantes entre sí. Para estudiar este tipo de poesía, han sido utilizadas diversas etiquetas además de “poesía coloquial”: “poesía conversacional”, “exteriorismo”, “antipoesía”; lo cual contribuye en gran medida a la confusión e imprecisión terminológica. Aunado a ello, el grueso de estudios que abordan este fenómeno lírico lo han hecho desde una perspectiva historiográfica, la cual contribuye a extender la lista de autores y obras susceptibles de ser considerados bajo este rubro, pero sin el análisis de los elementos formales constitutivos de su poesía, lo que permitiría un deslinde más oportuno de las zonas de semejanza y diferencia entre ellos.

Sin pretender hacer una historia exhaustiva del desarrollo histórico de la llamada poesía coloquial latinoamericana, es necesario conocer los antecedentes teóricos e historiográficos del uso de la categoría coloquialismo dentro de la poesía latinoamericana para comprender las diversas perspectivas que han intentado sistematizar dicha veta poética. En este sentido, me parece necesario revisar los principales trabajos críticos que sobre el tema existen.

Mónica Mansour (1946-) ha sido quien ha estudiado con mayor rigor el tema de la poesía coloquial latinoamericana. Tanto en su libro sobre Mario Benedetti⁵⁹ como en textos posteriores dedicados a diversos autores⁶⁰, esta investigadora propone una serie de rasgos formales que considera son característicos de la poesía coloquial. El modelo desarrollado por Mansour parte de una lectura estructuralista del texto poético; por lo tanto, su horizonte de

⁵⁹ Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros...*, *op. cit.*

⁶⁰ Mónica Mansour, *Ensayos sobre poesía*, México, UNAM, 1993, 9. 69.

referencia es la poética de Roman Jakobson y su explicación enfatiza los procedimientos lingüísticos que proceden del habla coloquial y son incorporados al texto poético. Entre los recursos apuntados por Mansour destacan: la incorporación de rasgos característicos de la conversación oral, tales como la presencia implícita del interlocutor, lo que permite la construcción de frases elípticas como resultado de esta copresencia, además del uso abundante de deícticos y vocativos; la reproducción de formas sintácticas y esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial y en general, la sencillez sintáctica con que se construyen estos poemas. En el capítulo anterior revisé cómo es que estas características están presentes en los poemas de autores filiados a la corriente coloquial y encontré que la propuesta de Mansour es pertinente, en tanto establece una serie de elementos mínimos que sirven como punto de partida en la caracterización de los rasgos formales que estructuran la coloquialidad poética; sin embargo, este modelo analítico tiene como marco de referencia una obra estable en cuanto a la frecuencia en el uso de dichas formas: la poesía de Mario Benedetti, quien utiliza de manera deliberada estos recursos en su intento de construir una “poesía comunicante” –para usar su propia expresión–. En este sentido, el análisis de Mansour evita la problematización que tales características encuentran cuando son confrontadas con poemas que tradicionalmente no son considerados como parte de la poética coloquial. Por ello, creo que mi intención de proyectar los rasgos de la coloquialidad en poemas que no corresponden a la clasificación tradicional de poesía coloquial puede contribuir a un modelo de análisis de mayor alcance en cuanto al corpus susceptible de ser analizado bajo estas características.

Por otro lado, Carmen Alemany Bay (1953-) ha desarrollado una extensa investigación sobre los orígenes y la evolución de la poesía coloquial hasta su momento de mayor eclosión que, como ya indicamos, es la década de los sesenta. Este recuento histórico, que sin duda resulta útil para comprender el fenómeno, pone mayor énfasis en el aspecto temático del poema y un

ejemplo de lo anterior, lo encontramos en el primer capítulo con los poemas de Cardenal, Benedetti y Parra, en donde observamos un fuerte componente político y una necesidad de comunicar experiencias concretas y terrenas que escapan a la idea de una poesía trascendente o metafísica. Desde el punto de vista de la lectura histórica, lo significativo de la poesía coloquial es la temática cotidiana, dado que los poemas versan sobre una realidad inmediata; lo que implica una valoración de esta poética a partir de la ideología subyacente en sus autores; dicho en palabras de la propia Alemany Bay: “los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se arraigan en el quehacer cotidiano y problemático.”⁶¹

A diferencia de Mansour, Alemany problematiza el término “poesía coloquial” indagando, a través de la obra de Ernesto Cardenal y de Nicanor Parra respectivamente, el significado de los términos “exteriorismo” y “antipoesía”. Valiéndose de sendas entrevistas realizadas por Mario Benedetti a estos dos autores en su célebre libro *Los poetas comunicantes*⁶², llega a la conclusión que estas dos etiquetas pueden ser consideradas como derivaciones de la coloquialidad poética. De igual forma, establece un conjunto de rasgos necesarios para realizar la caracterización de la poesía coloquial⁶³, aunque todas ellas obedecen a tres factores esenciales: en primer lugar, las relaciones que el poeta establece con el lector, en virtud de la necesidad comunicativa emanada en estos textos. En segundo lugar, la incorporación de lo que llama “otras voces en el texto”, es decir, la inclusión de referentes externos, desde citas de otros autores hasta el uso de canciones populares, eslóganes, textos políticos, fragmentos de conversaciones, etc.; todo ello, con la finalidad de inmiscuir el mundo cotidiano en el poema y minimizar la carga autoral. En tercer lugar, el recurso del humor y la ironía como un procedimiento desmitificador

⁶¹ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, op. cit., p. 12.

⁶² Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, op. cit., p. 78.

⁶³ Carmen Alemany Bay, op. cit., pp. 71-150.

del estatus del poeta y el poema, lo que permite una mayor empatía entre autor y lector, vinculados de manera más cercana a partir de la comunicabilidad y la cercanía del último con el texto. Como se verá, este repertorio apunta más a la construcción temática del poema, y el examen de características formales que enuncia Alemany Bay obedecen sobre todo al uso de mayúsculas, signos de puntuación o disposición dislocada de versos; rasgos que, por otra parte, no son privativos de la poesía coloquial, puesto que desde la vanguardia tales recursos han sido utilizados por todo tipo de corrientes poéticas.

Así entonces, es de destacar que, pese a la valiosa contribución de Alemany Bay, su examen se circunscribe al análisis de una necesidad expresiva del texto que obedece a las condiciones socio-históricas del periodo delimitado en su estudio: la época posterior a la Revolución Cubana y la necesaria implicación de una ideología de izquierda en prácticamente la totalidad de autores estudiados por ella. Por tal motivo, creo que la revisión de un corpus diverso en tiempo y espacio geográfico como el que aquí proponemos, arrojará diferencias evidentes con tal modelo, permitiendo con ello explorar otras motivaciones, además de las enunciadas, que impulsen al poeta a hacer uso de determinados rasgos de coloquialidad en su obra.

Los diferentes estudios sobre las poéticas coloquiales han optado por utilizar dos términos principales: por una parte, “poesía coloquial”, a lo que ya me he referido, y por otra parte “poesía conversacional”. Samuel Gordon (1945-), refiriéndose al caso mexicano, ha intentado deslindar el uso de un “tono, que no lenguaje,” coloquial⁶⁴. El crítico argumenta que los recursos formales presentes en la poesía de José Emilio Pacheco, tema de su estudio, son compartidos por una gama diversa de poetas latinoamericanos, cuyo punto de convergencia es el marco generacional ya apuntado por Fernández Retamar: mediados de los sesenta. Gordon intenta poner el acento en el

⁶⁴ Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan, ahora hablan (José Emilio Pacheco y la poesía conversacional)”, *De calli y tlan*, México, UNAM, 1995, pp. 85-98.

término “poesía de tono conversacional” debido a que le parece que hay una cercanía, pero no una identidad directa entre el lenguaje del poema y el lenguaje de la calle. De acuerdo con este autor, los rasgos que la poesía aprovecha para construir el “tono conversacional” son: la despersonalización del hablante (léase el poeta), los desdoblamientos sincrónicos y diacrónicos de la voz poética, la traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo y el aprovechamiento de otros textos poéticos como generadores de renovada productividad. Sin duda, esta distinción resulta pertinente al momento de realizar un deslinde terminológico, pero de nueva cuenta el estudio está circunscrito a un autor cuya obra permite dicha delimitación, en tanto que tal modelo presentaría restricciones si se extendiera a otros poetas.

La necesidad de caracterizar rasgos definitorios de toda una corriente poética denominada genéricamente como coloquial carece de una terminología precisa y se agudiza cuando algunos de sus practicantes llevan el ejercicio al extremo de crear su propia etiqueta clasificatoria. Tal es el caso de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, los cuales han sido estudiados tanto por Mansour y Alemany Bay como “poetas coloquiales” y filiados por Gordon al término “poesía de tono conversacional”; sin embargo, ambos acuden a su propia concepción de la poesía para incrementar el etiquetado clasificatorio bajo los términos “Antipoesía” y “Exteriorismo”. Si bien Carmen Alemany se refiere a estas dos etiquetas como derivaciones de la poesía coloquial, cada uno de sus creadores ha pugnado por diferenciarlas de otras nomenclaturas con independencia del marbete clasificatorio; el punto en común de todas estas formas poéticas es, en última instancia, el uso de estrategias literarias compartidas que tienden a la recreación del lenguaje coloquial en el texto poético.

La terminología referida al uso de recursos formales que estructuran toda aquella poesía cuyo sustrato último reside en el lenguaje coloquial es vasta y en muchas ocasiones la diferencia estriba en el criterio utilizado por el estudioso. Por ello, deslindaré el término poesía de sus

diversos adjetivos y colocaré en primer plano las estrategias retóricas y los procedimientos literarios que se utilizan para representar el uso de la lengua en el contexto de la conversación cotidiana en estos textos, a partir de tales estrategias y procedimientos.

Para clarificar esta idea, ejemplificaré con la obra de José Emilio Pacheco (1939-2014), quien, pese a ser considerado un “poeta conversacional”, es también un autor que desborda por mucho el linde terminológico. En su producción encontramos lo mismo la influencia de la poesía clásica grecolatina que de la lírica prehispánica o la tradición anglosajona por mencionar las más evidentes. Pacheco complejiza el uso de los recursos emanados de la coloquialidad al punto de ser más un tono que un lenguaje, como bien apuntó Samuel Gordon. La utilidad de esta propuesta conceptual puede extenderse, en otro caso, a un poeta como Rubén Bonifaz Nuño, quien sin ser considerado nunca en el grupo aludido, pertenece no obstante a la misma época y circunstancia histórica, pese a que sus textos se decantan hacia un trabajo formal a contrapelo de sus contemporáneos. No obstante, libros como *Los demonios y los días* o *El manto y la corona* hacen uso de ciertos recursos emanados del lenguaje coloquial que pueden ser examinados si dejamos de lado las necesidades comunicativas y las determinantes político sociales subyacentes en las terminologías ya comentadas.

Esta propuesta conceptual ofrece una ventaja adicional: al superar la delimitación histórica, una clasificación de recursos poéticos emanados de la coloquialidad, como la que plantearé a continuación, puede ser aplicable a obras diversas que en mayor o menor grado han recurrido a este tipo de estrategias formales. Como veré en el capítulo siguiente, de Jaime Sabines a Maricela Guerrero, en un arco temporal que abarca el siglo XX y principios del XXI en México, poetas como Oscar Oliva, Ricardo Castillo, Isabel Fraire, Jorge Fernández Granados, Julián Herbert o Tedi López Mills, por señalar nombres destacados, han recurrido a la emulación del lenguaje coloquial con intenciones y resultados diversos, pero compartiendo en mayor o

menor medida la preocupación común por hacer del poema un vehículo de comunicación efectiva con el lector, en obras poéticas cada vez más interesadas en el afuera del poema a partir de un trabajo consciente de su interioridad formal.

La eclosión de esta veta poética ocurre en la década de los sesenta, no obstante algunos atisbos de coloquialidad ya estaban presentes en la poesía latinoamericana. Por ejemplo, en un principio con Rubén Darío (1867- 1914) esta dicción representó un respiro frente al discurso rebuscado, en poemas como “Oda a Roosevelt” y “Epístola a la señora Lugones”:

II

Mas el calor de ese Brasil maravilloso,
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,
a pesar de Tijuca y del cielo opulento,
a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,
a pesar de Nabuco, embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron posible por hacer cosas buenas,
saboreé lo ácido del saco de mis penas;
quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.

El humor y la ironía son dos elementos que rompieron con la retórica engolada del modernismo, el cansancio frente a un lenguaje que no reflejaba la realidad provocó que algunos autores como Amado Nervo en sus últimas obras, José Asunción Silva en *Gotas amargas*, Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental* y por supuesto, Rubén Darío, experimentaran con un lenguaje más abierto a otros temas.

Por su parte, la vanguardia amplió el espectro de posibilidades para el lenguaje y en consecuencia para el modo de entender la literatura. La incorporación de un tono y un lenguaje cercano al habla cotidiana se convirtieron en recursos de uso común, sin que esto quiera decir que los escritores de la vanguardia se decantaron por la coloquialidad. Lo que afirmo es que tal

recurso fue incorporado a la vanguardia. Tal es el caso de *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva, en sus páginas está “la otra vanguardia”. Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. Los versos del poema “Carta [2]” ilustran lo arriba mencionado:

¿Y de qué sirve la guerra?
¡Si al fin he peleado
y no sé decirte de veras
si soy valiente,
porque no me fijé!
¿Pero leíste mi nombre en los periódicos?
Dicen que me van a dar una medalla.
Te la voy a mandar por si te gusta
contar que eres mi novia.
Entonces tal vez tenga
la guerra algún sentido.⁶⁵

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

Ya me curé de la literatura.
Estas cosas no hay cómo contarlas.
Estoy piojoso y eso es lo de menos.
De nada sirven las palabras.⁶⁶

Estos versos expresan el conflicto existencial del poeta que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, enunciado mediante un lenguaje antiliterario. Salomón de la Selva funde dos tradiciones, por un lado, los recursos del prosaísmo que había aprendido de la New Poetry, como la modernización de la poesía clásica, particularmente los poemas cívicos de Solón o Tirteo,

⁶⁵ Salomón de la Selva, *El soldado desconocido. 1893-1959*, México, Editorial Cultura, 1971, p. 54.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 56.

inspiración evidente en la retórica de *El soldado desconocido*; por otro lado, la aplicación de esta retórica a la poesía latinoamericana, la cual a partir de Salomón de la Selva utilizará con mayor frecuencia el tono conversacional.

También un libro como *Trilce* (1922) de César Vallejo (1892-1938), forma parte de este *continuum* a pesar de su complejidad y hermetismo, características a contracorriente de las usualmente vinculadas a la coloquialidad, utiliza ciertos giros, estrategias y recursos del habla cotidiana como elementos estructurantes de su forma.

III

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.⁶⁷

El poema reproduce el habla infantil, dado que el sujeto poético es un niño, por lo tanto su lenguaje es sencillo y directo, por ejemplo en: “Madre dijo que no demoraría”, encontramos una frase cotidiana y descriptiva; la oración subordinada expresa un mensaje sin ambages. No obstante el juego de la voz lírica se vuelve complejo porque la referencia es el recuerdo del sujeto poético desde una edad adulta, por tanto en este fragmento podemos ver dos registros lingüísticos

⁶⁷ Cesar Vallejo, *Trilce*, Lima, Ediciones Laberintos, 2007, p. 9.

simultáneos que complejizan el sentido del poema. Sin embargo los recursos aquí presentes provienen del habla coloquial.

En 1927, José Coronel Urtecho (1906-1994) y posteriormente otros escritores como Joaquín Pasos (1914-1947), Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) y Manolo Cuadra (1907-1957) dan inicio a la vanguardia nicaragüense cuyo objetivo fue la renovación de la literatura que hasta entonces seguía anclada al modernismo; la obra de Coronel Urtecho⁶⁸ se caracterizó por el uso de un registro coloquial: incorporación de nombres de calles, lugares, fechas, citas, refranes, dichos populares y demás elementos de la cotidianeidad que más tarde devendrían en lo que Ernesto Cardenal dio en llamar Exteriorismo.

Pequeña biografía de mi mujer (Fragmento)

Era cuando tenía su tractor Caterpillar D4
con el que trabajaba en El Almendro y en las márgenes
del Oyate y el Tepenaguasape
Y también el Tule —que ella no quiere que deje fuera
Acaba de llegar, en el avión, de San José de Costa Rica
—me sorprende escribiendo— y vino de Los Chiles
a caballo
«No te olvides del Tule»— me dice al leerle lo que llevo escrito
Pasa directamente a la cocina, pues aunque no le gusta cocinar, es una insigne cocinera
Hay que ver una mesa puesta por ella
En su finca Las Brisas
Con la misma maestría que una cuchara de albañilería o el
motor de la luz y su máquina de coser maneja la cuchara
Trabaja también con su D4 en la Costa del Sur, sacando
trozas
de Las Salinas a la carretera
Nivelando terrenos en Casa Colorada⁶⁹

⁶⁸ José Coronel Urtecho fue un importante traductor de la poesía norteamericana, especialmente Whitman y Sandburg quienes serán dos poetas por los que sienta una especial afinidad. La traducción de “Poetry” de Mariane Moore, “Canto XLV” de Ezra Pound y “Triumphal Marche” de T.S. Eliot, ocupan una posición central en la definición de la nueva poesía nicaragüense. Entre otras cosas, esta nueva definición tenía que ver con liberar a la poesía del modernismo y del peso de Rubén Darío para experimentar con nuevas formas del lenguaje poético.

⁶⁹ José Coronel Urtecho, “Pequeña biografía de mi mujer”, en *El tigre está en la niña*, Selección preparada por Sergio Mancilla, 2010, pp. 47-61. Tomado de:

http://sergiomansilla.com/revista/descargar/el_tigre_est_en_la_ni_a.pdf

El sujeto poético describe en un tono narrativo a su mujer, al mismo tiempo incorpora referencias de la realidad inmediata como lugares y objetos: “Caterpillar D4”, “El Almendro”, “Oyate”, “Tepenaguasape”, “El Tule”, “San José de Costa Rica”, “Los chiles”, “Las Brisas”, “cuchara de albañilería”, “motor de la luz”, “máquina de coser”, “Costa del sur”, “Las salinas” y “Casa Colorada”. El fragmento inicia con un retrato de las acciones que la mujer realiza de forma cotidiana: “Era cuando tenía su tractor Caterpillar D4 /con ele que trabajaba en El Almendro y en las márgenes del Oyate y el Tepenaguasape”; la narración se interrumpe cuando la voz de la mujer participa en el poema para establecer un diálogo con el sujeto poético: “«No te olvides del Tule»— me dice al leerle lo que llevo escrito”, lo que da cuenta de una clara marca de oralidad. En el fragmento no hay metáforas o imágenes poéticas, todo se construye a partir de la enunciación llana y sencilla de las acciones. Es importante destacar que la mención directa a lugares geográficos, configura el espacio del poema, dicho de otra forma, esto refuerza el sentido de cercanía con el lector, dado que todo se vincula con la realidad más inmediata. Al respecto Cardenal apuntó: “El exteriorismo es la poesía impura. Ejemplo: un motor de aeroplano encontrado por los campesinos en las montañas de las segovias.”⁷⁰ Así entonces y frente a esta idea de poesía impura no resulta extraño que un tractor Carterpillar D4 sea parte constitutiva de un poema.

Por su parte las poéticas negristas de autores como Nicolás Guillén (1902-1989) y Luis Palés Matos (1898- 1959), buscaron la representación del habla caribeña de los negros y mulatos a través de la inclusión de las referencias, el ritmo y los giros lingüísticos, sintácticos y fonéticos de esta población. Como se puede observar en libros como *Sóngoro cosongo* de Guillén y *Tuntún de pasa y grifería* de Palés Matos.

⁷⁰ Jaime Quezada, “prólogo”, a Ernesto Cardenal, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002, p. 17.

Canto negro (fragmento)

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,
aé
yambó,
aé.⁷¹

En este fragmento podemos observar el uso de los ritmos negros a partir del lenguaje propio de esta cultura, todo permeado por las referencias de la música, ritmo y baile como elementos de identidad social de grupos marginados de la época. En este sentido, todos los aspectos juegan como eslabones que sirven de identificación entre un sector que históricamente fue discriminado. La poesía negrista refleja los aspectos más variados del mundo negro o mulato: costumbres, tradiciones, mitos y lo hace a través de un lenguaje propio.

Otra vertiente poética que influyó en el desarrollo de las formas coloquiales de la poesía latinoamericana fue la poesía española posterior a la guerra civil, la cual trajo consigo de forma evidente, la concepción del texto poético como un discurso político y social el cual debe establecer un diálogo directo con el lector, entendido éste como un hombre común y concreto que debe ser enunciado y aludido en el texto. Esta idea como podemos observar es un antecedente inmediato de la poesía comunicante de la que habla Mario Benedetti. A guisa de ejemplo, un poema de Gabriel Celaya:

⁷¹ Nicolás Guillén, "Canto Negro", en *Sóngoro Cosongo*, Editorial del Cardo, 2003, pp. 24-26.

Meditación

Si es verdad que existo y que me llamo Rafael,
Si es verdad que estoy aquí
Y que esto es una mesa;
Si es verdad que soy algo más que una piedra oscura entre ortigas,
Algo más que una áspera piedra en el fondo de un pozo.

Si verdaderamente es real esta extraña claridad violeta de la tarde,
Si esos grises y malvas son casas y nubes,
Si verdaderamente no es un sonámbulo ese hombre que pasa por la calle,
Si es real este silencio que sube y baja entre el misterio y la vida,
Si es verdad que existo y que me llamo Rafael
Y que soy algo más que una planta de carne;⁷²

La voz poética enunciante alude a la materialidad de un mundo concreto, el poema establece un acto dubitativo respecto a la existencia del sujeto y de las cosas, lo cual se resuelve en una operación recíproca de afirmación del mundo y del enunciante. El diálogo que establece la voz es a partir de lo inmediato, no hay complicaciones retóricas, el lenguaje es simple y llano porque es éste el que sirve para comunicar la idea del texto.

Los ejemplos arriba señalados me permiten advertir que el uso de diversos recursos formales para representar el discurso coloquial y cotidiano en distintos niveles fue una preocupación constante de la poesía latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX. Por lo que, llegada la década de 1960, la coloquialidad se transforma no sólo en una estrategia sino en un modelo formal normalizado dentro del sistema poético latinoamericano.

Una vez establecidos los antecedentes ya mencionados, el siguiente paso será entonces buscar cuáles son esos recursos de la coloquialidad poética que propongo como posibles de ser analizados a través de un corpus que no sólo atienda a los modelos estables, sino también a los textos poéticos que usualmente no serían considerados en un estudio teórico de la coloquialidad

⁷² Gabriel Celaya, "Meditación", en *Entre los poetas míos... Gabriel Celaya*, Colección Antológica de Poesía social Vol. 9, Biblioteca Omegalfa, 2013, p. 35.

en poesía. Parto de un presupuesto básico ya enunciado en las páginas precedentes: nuestro interés no es realizar el estudio formal o historiográfico de la poesía coloquial, sino entender los mecanismos que, en tanto forma o posibilidad retórica, pueden presentarse como marcas textuales de coloquialidad en un poema cualquiera, esté o no considerado dentro de los modelos más o menos estables de la coloquialidad en poesía.

A continuación, presentaré los tres recursos que de acuerdo con mi propuesta de análisis, son los determinantes para reconocer las estrategias retóricas que la poesía latinoamericana ha utilizado de modo más frecuente para representar ciertos rasgos de coloquialidad. Estos son la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria; la descripción, así como el análisis de tales recursos, me permitirán mostrar que éstos se encuentran lo mismo en modelos estables (es decir, poemas tradicionalmente considerados coloquiales) como en modelos inestables (poemas no inscritos dentro de la corriente coloquialista).

2.2 La jerga social

El centro de la coloquialidad poética, por definición, implica la proximidad del lenguaje poético con aquel que es más próximo al uso social cotidiano, apartándose al mismo tiempo de la “norma culta”, considerada como la más propicia para la literatura de acuerdo con los esquemas tradicionales, pero también de un “lenguaje estándar”, más neutro en su uso y justo por ello menos cercano a la práctica lingüística social efectiva. En este sentido, los autores que recurren a la coloquialidad poética buscarán representar esta jerga o argot social como elemento estructural, a nivel léxico, sintáctico y semántico, de su obra:

Estos poetas tratan de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema. Se elabora una escritura a partir de lo que habitualmente se ha considerado como extrapoético, tanto en la materia como en el lenguaje del poema. [...] Semántica y léxicamente, en las composiciones resalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas o esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana, lo que conlleva a la incorporación de un léxico no considerado poético.⁷³

La utilización de este recurso comprenderá entonces, en primera instancia, la recreación de una situación comunicativa en un contexto imaginario, que permite al lector reconocer la semejanza de su lenguaje cotidiano con el utilizado en el texto poético. Como explica Luján Atienza:

Toda frase lleva consigo una situación comunicativa inmanente y que por el simple hecho de oír o leer una frase reconstruimos en nuestra mente las circunstancias o el contexto en que puede haber sido dicha o escrita, y que le dan sentido. Lo que ocurre con la frase literaria, frente a la comunicativa, es que carece por completo de contexto, y la labor del lector consiste en desarrollar imaginativamente tal contexto⁷⁴.

De acuerdo con el *Diccionario de Retórica y poética* de Helena Beristáin, *la jerga o lenguaje social* constituye un:

Lenguaje especial que utilizan familiarmente, sólo entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado, es decir, dentro de un estrato social. [...] Bajtin, al describir las jergas, relacionándolas también con la época, la geografía, la estamentación social, la situación y el oficio, las llama *dialectos sociales* o *lenguajes sociales*, mismos que cumplen un papel no sólo en la vida cotidiana sino también en la literatura.⁷⁵

En concordancia con esta definición del término jerga, propongo como primera característica definitoria de la coloquialidad poética lo que he dado en llamar el uso de la jerga social.

⁷³ Carmen Alemany Bay, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁴ Ángel Luis Luján Atienza *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 34.

⁷⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 296.

Según Saúl Yurkievich, la coloquialidad poética pone en “funcionamiento la vastedad del castellano con la convicción de que nada es ajeno a la poesía y de que ninguna parcela de la lengua es poéticamente inutilizable.”⁷⁶ Sin embargo, el mero estudio de todas las jergas sociales emanadas de esa “vastedad del castellano” implicaría un trabajo que por fuerza rebasaría los límites de mi investigación, por lo que creo que circunscribir el examen a una región determinada, en este caso, latinoamérica y más adelante a México, proyecta una utilidad mayor.

Sin duda, la coloquialidad poética recurre al artificio de un aparente “descuido sintáctico” en su escritura, con el fin de mejor aparentar una retórica cotidiana. Sin embargo, este recurso no es sino la estrategia que permite acercar al poema al habla social corriente. Este punto ha sido caracterizado por Norma Klahn con toda precisión:

Este uso de un lenguaje de la plática diaria o prosaica cuestiona implícitamente la oposición entre lenguaje poético y el lenguaje común. Se recrea el tono y el ritmo de la conversación. [...] El poema escrito finge ser hablado y utiliza una retórica que acentúa su condición de lenguaje hablado. Este efecto se logra mediante distintas estrategias textuales: la infrecuencia o supresión de la metáfora, de las imágenes abstractas y de los adjetivos superfluos o impertinentes. Se establece otra retórica que se vincula a la prosa, que usa las frases coloquiales”.⁷⁷

Un poema que nos permite observar con toda claridad el uso de la *jerga social* como recurso estructural y compositivo de acuerdo con las características descritas es “Hombre preso que mira a su hijo” de Mario Benedetti.

(...)
Y jugué por ejemplo a los ladrones
y los ladrones eran policías.

Y jugué por ejemplo a la escondida

⁷⁶ Saúl Yurkievich, “Los disparadores poéticos”, en *Suma Crítica*, México, FCE, 1997, p. 587.

⁷⁷ Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional”, en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, p. 101.

y si te descubrían te mataban
y jugué a la mancha
y era de sangre.

Botija, aunque tengas pocos años
creo que hay que decirte la verdad
para que no la olvides.

(...)

Pero también es bueno que conozcas
que tu viejo calló
o puteó como un loco
que es una linda forma de callar.

Que tu viejo olvidó todos los números
(por eso no podría ayudarte en las tablas)
y por lo tanto todos los teléfonos.

Y las calles y el color de los ojos
y los cabellos y las cicatrices
y en qué esquina
en qué bar
qué parada
qué casa.

Y acordarse de vos
de tu carita
lo ayudaba a callar.

Una cosa es morir de dolor
y otra cosa es morir de vergüenza.

Por eso ahora
me podés preguntar
y sobre todo
puedo yo responder.⁷⁸

Lo que de inicio se observa en el poema es la recreación de una situación comunicativa en la cual, a partir de la enunciación de la voz lírica, se hace evidente la presencia explícita de un interlocutor (en el poema, “el hijo”). Dicha presencia se establece a partir del uso constante de

⁷⁸ Mario Benedetti, “Hombre preso que mira a su hijo”, en *Poemas de otros, op. cit.*, pp 22- 24.

pronombres, vocativos y deícticos que otorgan una existencia tangible del receptor en el contexto comunicativo. En términos del significado del texto, lo que se busca es crear una reacción emocional del interlocutor (el hijo), esto como estrategia retórica, pero en tanto texto literario, el poema aprovecha este recurso para crear una comunicación con el lector, el cual se ubica como receptor del mensaje transmitido en esta situación comunicativa, no porque se identifique con el hijo del hombre que habla en el poema, sino porque el poema está representando un entorno social en el cual el lenguaje utilizado por la voz lírica recrea giros y formas lingüísticas reconocibles en el contexto de la represión política uruguaya de los años 70. Dicho en otras palabras, el recurso de la jerga social en este poema aparece como elemento estructural sobre la base de la reproducción de un contexto comunicativo lingüístico y social claramente definido.

Además de la emulación de una situación comunicativa como elemento estructural, el recurso de la jerga social emplea todo tipo de marcas provenientes de la coloquialidad, pero es importante destacar que éstas son utilizadas en su forma más sencilla, es decir, no son resignificadas o transformadas en algo distinto al empleo que se les da en el lenguaje cotidiano. Estas frases coloquiales, lugares comunes, modismos, groserías, etc., representan, dentro del poema, los elementos que, a la par de la situación comunicativa estructurante, determinan el mayor grado de cercanía de un poema con la coloquialidad.

Ahora bien: si el recurso de la jerga social significa representar una situación comunicativa que, además, hace uso de marcas provenientes del habla cotidiana, ¿Qué separa a este poema de ser un testimonio o la mera transcripción de una conversación? En principio, la disposición versal establece un ritmo de carácter sintáctico, es decir, una pauta de lectura del texto como poema y no como prosa, conversación o algún otro género discursivo. En los dos primeros versos se crea un sentido irónico a partir de la superposición de dos universos: el de los niños y el mundo adulto. Esto se logra mediante el uso del oxímoron: “ Y jugué por ejemplo a los

ladrones/ y los ladrones eran policías”, es decir, nada es lo que parece, dado que aquellos que están encargados de mantener el orden y cuidar de la ciudadanía, actúan en sentido opuesto a lo esperado de ellos. Cabe destacar que el contexto del poema es la dictadura en Uruguay, por ello las isotopías del poema se configuran a partir de conceptos como violencia y represión, mismos que no aparecen explicitados en el texto. El uso de la conjunción copulativa al inicio de cada verso es una marca de oralidad que el autor utiliza de forma consciente y deliberada para emular el discurso hablado, recurre en la siguiente estrofa a la hipérbole para exagerar o llevar al extremo lo que en la estrofa anterior era aparentemente un juego de niños: “y jugué por ejemplo a la escondida/ y si te descubrían te mataban”. De entre los recursos que Mónica Mansour señalaba como recurrentes en las poéticas coloquiales, se encuentra el empleo sistemático del vocativo: “Botija, aunque tengas pocos años/ creo que hay que decirte la verdad/ para que no la olvides”. Esta estrategia enfatiza la presencia de un interlocutor, ya que si bien no se establece un diálogo, la voz lírica constantemente le está hablando a otro que en muchos casos no tiene participación en el poema. Por otra parte, no encontramos en esta estrofa ninguna figura retórica, el lenguaje es llano y sencillo, esto obedece a que la claridad debe ser privilegiada, pues a quien le habla es a su hijo. La expresión coloquial “botija” es un regionalismo uruguayo que se utiliza para referirse a un niño, en este sentido el ejemplo da cuenta de lo que aquí hemos denominado Jerga social, misma que depende de un contexto histórico y cultural, la suma de lo anterior configura las expresiones y el lenguaje que más tarde utilizará un grupo sociocultural dado.

En virtud de los anterior y para tener una comprensión integral del poema, es pertinente que el lector conozca el contexto social al que el poema hace alusión. El lenguaje del poema “Hombre preso que mira a su hijo” es consecuente con la intención de comunicar un mensaje franco, al respecto Cardenal sostenía que lo prioritario era mantener la comunicación con el

lector, por ello privilegiaba (y esto se hace extensivo a los llamados poetas coloquiales) la claridad en su poesía, Mario Benedetti se suma a lo afirmado por el poeta nicaragüense.

Ahora bien, mi propuesta metodológica tiene como intención probar que los recursos que estamos planteando pueden ser empleados en poemas que no suelen considerarse coloquiales, por ello mi corpus se amplía con ejemplos menos estables, tal es el caso del poema, “Arrabales” de Juan Gelman (1930-2014). El título hace referencia a un espacio social concreto, el arrabal, el cual, de acuerdo con la RAE puede definirse como un barrio fuera del recinto de la población a que pertenece, es decir, hace alusión a los lugares que se encuentran en la periferia o los márgenes de la ciudad. Así entonces el título nos indica el contexto en el que el poema se desarrollará, por lo que el autor echará mano de una serie de estrategias retóricas que comuniquen un mensaje que vaya acorde con dicho contexto.

Ante tu voz se detiene el dolor.
Tu voz está muda, la
sombra mordida por los perros
es nuestra propia sombra y vive
al paio de los besos,
cubre la pérdida con pliegues y
recordaciones que vendrán. La no
no es una hermana acostada
con las manos vacías. Es tu ropa
que cae al suelo y se retira
a su aroma. Así venís
desde cualquier confín. El sur
está vacante, menos
tu hermosura que pasa por
mi avidez. Mojas
mi boca con tu vino justo.
Despertás arrabales
del amargo arrabal.⁷⁹

⁷⁹ Juan Gelman, “Arrabales”, en *Valer la pena*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 16.

En este texto, la recreación de una situación comunicativa, aunque existe, es menos evidente debido a que no hay un mensaje claramente codificado para un interlocutor reconocible, no obstante la presencia de formas gramaticales que indican su existencia. El uso del voseo, marca social distintiva de la región sudamericana, en conjunto con el título del poema (“Arrabales”) permite reconocer que este texto se construye sobre la base de una jerga social claramente identificada: “Así venís/ desde cualquier confín. El sur/ está vacante”. El interlocutor del poema comparte el mismo código lingüístico, condición *sine qua non* de toda Jerga social. A diferencia del poema anterior, “Hombre preso que mira a su hijo”, encontramos que en éste se privilegia, por ejemplo, el uso de figuras retóricas, lo que contribuye a limitar la comunicabilidad del poema y por tanto, obstaculiza la interpretación del texto como mensaje y la lectura del poema como situación comunicativa, aunque esté escrito sobre ese principio compositivo: “Ante tu voz se detiene el dolor./ Tu voz está muda, la/ sombra mordida por los perros”.

Al ser este un texto que utiliza la estrategia que he denominado jerga social, pero que además emplea un conjunto de recursos poéticos adicionales, podemos entender por qué razón se podría considerar “más poético” que el ejemplo previo. Esto se explica a partir de la idea canónica de poesía, ya en el primer capítulo explico que, como lo señaló Valéry, hacia la segunda mitad del siglo XIX se afirma en la lírica una voluntad de aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia ajena. Dicho de otra forma, la voz pura debía ser extraída del lenguaje común y en la medida que esto se hiciera estábamos frente a un texto lírico; lo que ayuda a entender cómo es que tradicionalmente se ha concebido la idea de lo poético. En este sentido, “Arrabales”, está más filiado con la idea hegemónica de lirismo, lo que aleja al poema de una comunicabilidad más llana o directa: “cubre la pérdida con pliegues y/ recordaciones que vendrán. La no/ no es una hermana acostada / con las manos vacías. Es tu ropa/ que cae al suelo y se retira”.

El análisis de la coloquialidad poética, como he insistido, suele utilizar para su explicación modelos tipificados a partir de ciertos recursos formales, pero sobre todo desde un marco de referencia histórico e incluso ideológico. Los dos ejemplos arriba apuntados, pese a sus diferencias, pertenecen a dicho marco, aunque el segundo caso como he mostrado, se distancia de la estabilidad descriptiva del recurso que en este apartado he estudiado, la jerga social.

Ahora bien, mi propuesta analítica, recordemos, postula que los recursos de la coloquialidad poética que aquí expongo, pueden ser susceptibles de aparecer en textos y obras no asociados al contexto teórico-metodológico tradicional para el análisis de este tipo de obras. En ese sentido, me parece de particular relevancia, mostrar un ejemplo habitualmente al margen de los estudios centrados en la categoría poesía coloquial. Tal es el caso de una escritora como Cristina Peri Rossi (1941-), a quien no podrías vincular con los contextos descritos, sin embargo algunos de sus poemas utilizan recursos provenientes del lenguaje coloquial, como el siguiente:

Correspondencia(s) con Ana María Moix [fragmento]

I

Esta noche, Ana María, invítame a un café en tu casa.
tú beberás ginebra, por supuesto,
porque tienes que cuidarte la salud para algo,
no recuerdas bien para qué, Ana María,
pero seguramente algo importante
que debías hacer
(...)
Esta noche, Ana María,
yo te hablaré de tupamaros
y de sus epopeyas de justicia
y tú pensarás «esa revolución ya la hicieron los franceses en 1789»
pero hay una mujer de vestido blanco que en el metro llora
y tú no la has visto, quizás,
porque las mujeres nunca lloran en los metros
y te contaré aventuras extrañas
de gente que ha escapado en las narices del Ejército

(...)
pero lo más probable, con todo, Ana María,
sigue siendo que esta noche juntas
escribamos en la solapas de los libros publicados por Barral
o por Alianza
el verso inconcluso,
ese, justamente, que emocionaría a tu mujer de Cadaqués
si ella fuera lectora de poesía
y yo escriba, escriba, finalmente
el décimo ensayo acerca del fracaso tupamaro
porque ¿has visto, Ana María?
son cosas del azar
por poco esa mujer no fue tuya en Cadaqués,
por poca cosa no llegamos al poder,
por poca cosa tú no fuiste yo en un barrio de Montevideo,
por casi nada no he sido tú en un barrio de Sarriá.⁸⁰

Desde el título mismo existe un juego de referencias, por una parte de un modelo discursivo claramente tipificado, la carta o correspondencia, perteneciente al género epistolar y por otro, la identificación emotiva entre emisora y receptora del texto, lo cual permite establecer la construcción del espacio comunicativo recreado en este poema. El título hace suponer al lector que la forma discursiva será la de la carta o correspondencia, aunque a medida que avanzamos en la lectura del texto, lo que reconocemos es una situación comunicativa de conversación entre dos interlocutoras; la voz lírica que es la enunciante del discurso y un segundo personaje femenino (Ana María) que no es una lectora sino una escucha. Esto se percibe porque la situación comunicativa que establece el texto es inmediata, es decir, la enunciación construye un escenario compartido por la voz lírica y la receptora del mensaje: “Esta noche, Ana María, invítame a un café en tu casa”. Si partimos de la identificación de este discurso se comprenderá que el poema está claramente asociado al recurso de la jerga social que estoy describiendo; en función de esta identificación analizo en el poema los elementos que constituyen el recurso estudiado.

⁸⁰ Cristina Peri Rossi, “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, en *Ruinas del deseo. Antología poética 1971-2004*, México, UACM, 2008, pp. 39-55.

A lo largo del texto encuentro que se elide información y se da por hecho que el receptor puede decodificar los datos no enunciados a partir del contexto, lo que en la teoría de los actos de habla de Austin se conoce como acto perlocutivo.⁸¹ Esta información contextual pertenece a un momento histórico determinado: la llegada de Peri Rossi a España desde su exilio político, su encuentro con la editora y poeta Ana María Moix y el establecimiento de una amistad íntima, por lo que el discurso se construye sobre la identificación de anécdotas compartidas pero que además se cruzan con un contexto socio-político que identifica la vida cotidiana de Moix con los conflictos políticos que llevaron a la salida de Peri Rossi de Uruguay: “porque las mujeres nunca lloran en los metros/ y te contaré aventuras extrañas/ de gente que ha escapado en las narices del Ejército”.

Por otro parte, el discurso recreado en este poema, que parece construirse sobre la base del habla cotidiana, utiliza al mismo tiempo un recurso tradicional para destacar su carácter de texto poético: el ritmo, que en este caso no es sólo sintáctico como suele ocurrir en los poemas que hacen uso de la jerga social como recurso estructural, sino un ritmo sonoro sobre la base de las asonancias y repeticiones que crean aliteraciones constantes a lo largo del poema como en:

“tú **beberás Ginebra**” o:

por poco esa mujer no fue tuya en Cadaqués,
por poca cosa no llegamos al poder,
por poca cosa tú no fuiste yo en un barrio de Montevideo,
por casi nada no he sido tú en un barrio de Sarriá.

A través de estos ejemplos disímbolos: Benedetti, Gelman y Peri Rossi, es posible notar que la jerga social existe como un elemento que destaca la capacidad comunicativa del texto con

⁸¹ Un acto perlocutivo se entiende como la reacción que provoca dicha emisión en el interlocutor, como convencer, interesar, calmar, etc. Tomado de:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/actodehabla.htm

independencia de otras figuras retóricas presentes en tales poemas y por lo tanto se puede establecer como un recurso constante de la coloquialidad poética, en tanto elemento estructural.

2.3 La retórica simplista

La retórica simplista forma parte fundamental del coloquialismo poético, y consiste en llevar al extrañamiento el referente ordinario para ser sustituido mediante una resignificación contigua a la palabra tratada, cercana aún para el lector, pero distante ya de su inmediatez léxica. Dicho en otras palabras, refiere a la operación formal que hace de una expresión ordinaria una forma del lenguaje poético. El escritor desautomatiza el referente conocido para inducir el extrañamiento; la aparente simplicidad es un recurso utilizado por el poeta de manera deliberada y con un fin evidente: lograr la comunicación con el lector. La identificación de vocablos y sintagmas del habla cotidiana se enriquecen al contacto de contextos no usuales o incluso incompatibles, es decir, metafóricos en sentido amplio.

El tono de coloquialidad se dará entonces mediante la elección léxica que opta por un lenguaje llano. Esto se enuncia a través de la sencillez sintáctica, el uso de oraciones simples y recursos como la enumeración, la repetición y la anáfora, cuyas consecuencias son sintácticas y rítmicas. No obstante, esta retórica simplista se complementa con otro tipo de complicaciones. Sin desviaciones sintácticas o innovaciones morfológicas, la voz lírica deja de manifiesto que transita por los terrenos de lo habitual.

Así entonces, al recurrir a la coloquialidad, los recursos formales tradicionales ya no ocupan el interés central en la construcción del poema. El metro, la rima o la regularidad acentual, elementos constitutivos de la retórica poética clásica, son desde la práctica escritural, desplazados el autor en aras de privilegiar otro tipo de retórica, lo que he denominado como

retórica simplista. Esta aparente carencia de complejidad estilística requiere por fuerza de un trabajo riguroso del poeta, para suplir el ritmo dado por la regularidad fónica por otro tipo de cadencias. Como certeramente observó Eliot:

Prescindir de la rima no es un salto hacia la facilidad; por el contrario, impone una tensión mucho más severa. Al eliminar el eco conformante de la rima, queda de manifiesto de modo más inmediato el éxito o el fracaso en la elección de las palabras, en la estructura de la frase, en el orden. Suprimida la rima, el poeta se ve inmediatamente ante la barrera de las reglas de la prosa. Eliminada la rima, fluye de la palabra mucha música etérea que hasta entonces había crepitado inadvertida en los dilatados espacios de la prosa.⁸²

Los poemas contruidos sobre el recurso de la retórica simplista, emplean estrategias específicas para dar la impresión de una aparente sencillez discursiva, pero que en términos poéticos claramente implican un trabajo formal. Un primer elemento imprescindible para establecer esta aparente simplicidad es el empleo de una sintaxis no compleja, es decir, poemas que se construyen a partir de oraciones simples, sintagmas nominales o frases verbales que evitan el uso de oraciones o frases subordinadas. Esto se observarlo en el poema “Rompecabezas” de Nicanor

Parra:

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.

Traslado tumbas de lugar.
No doy a nadie el derecho.
Yo soy un tipo ridículo
A los rayos del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.⁸³

⁸² T.S Eliot, “Reflexiones sobre el *verso libre*” en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo Pura López Colomé, México, UNAM, 2000, p. 68.

⁸³ Nicanor Parra, “Rompecabezas”, en *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 38.

Nicanor Parra es reconocido como uno de los principales exponentes del coloquialismo en poesía, tal como lo he señalado anteriormente. Su búsqueda por despojar al texto poético de toda carga retórica entendida en el sentido tradicional del término, lo llevó a desarrollar el concepto de antipoesía que significa, entre otras cosas, la posibilidad de establecer un nuevo paradigma retórico que no atiende al menos en primera instancia a los recursos tradicionales de la forma lírica. El fragmento que reproduzco, corresponde a las dos primeras estrofas del poema “Rompecabezas”. En ellas observo que, aunque existe una base de octosílabos evidente, el ritmo del poema no está dado por la regularidad silábica sino por la consecución de oraciones simples que establecen una lógica sintáctica en el texto. De los nueve versos que componen estas dos estrofas, noto que solamente los versos 6 y 9 marcan un sujeto explícito, aunque ese sujeto es el mismo para las cinco oraciones previas. El verso ocho es un sintagma nominal aparentemente subordinado a la oración previa, pero que puede funcionar también como una frase aislada. De este modo podemos notar lo que apunté líneas arriba, la *retórica simplista* crea su ritmo sintáctico a partir de núcleos oracionales sencillos y la lectura del poema nos conduce a privilegiar la forma sintáctica sobre la forma retórica: no es que esta última desaparezca, sólo queda detrás y subordinada a la primera.

Un segundo elemento indispensable para la construcción de la retórica simplista es el uso de un léxico sencillo, donde cada palabra atiende más a su denotación que a su connotación; esto significa eludir el sentido metafórico posible que se le podría atribuir a un término dado. Las palabras del poema, a través de esta estrategia, nombran una realidad concreta y cotidiana. El sentido poético de estos textos se construye entonces sobre la base de significados simples que en su acumulación construyen un significado mayor en el cual reside su complejidad. Un ejemplo de lo anterior es el poema “Dice el anciano” de Roberto Fernández Retamar (1930).

donde es posible notar de forma evidente lo descrito es el texto titulado “Poema” de Fayad Jamis (1930), del cual reproducimos un fragmento.

¿Qué es para usted la poesía además de una fábrica de juguetes,
Además de un libro abierto como las piernas de una mujer,
Además de las manos callosas del obrero,
Además de las sorpresas del lenguaje —ese océano sin fin totalmente creado por el hombre—
Además de la despedida de los enamorados en la noche asaltada por las bombas enemigas,
Además de las pequeñas cosas sin nombre y sin historia
(un plato, una silla, una tuerca, un pañuelo, un poco de música en el viento de la tarde)?

(...)

¿Qué es para usted la poesía además de una lámpara encendida,
Además de una gallina cacareando porque acaba de poner,
Además de un niño que saca una cuenta y compra un helado de mamey,
Además del verdadero amor, compartido como el pan de cada día,
Además del camino que va de la oscuridad a la luz (y no a la inversa),
Además de la cólera de los que son torturados porque luchan por la equidad y el pan sobre la tierra,
Además del que resbala en la acera mojada y lo están viendo,
Además del cuerpo de una muchacha desnuda bajo la lluvia,
Además de los camiones que pasan repletos de mercancías,
Además de las herramientas que nos recuerdan una araña o un lagarto,
Además de la victoria de los débiles,
Además de los días y las noches,
Además de los sueños del astrónomo,
Además de lo que empuja hacia adelante a la inmensa humanidad?

¿Qué es para usted la poesía?
Conteste con letra muy legible, preferiblemente de imprenta.⁸⁵

En este poema, el inicio de estrofa (“¿Qué es para usted la poesía además de...”) guarda una relación paralelística constante a lo largo del texto, y en su repetición establece el sentido del poema y detona el ritmo marcado por la anáfora “además de” a lo largo del resto de versos del texto. La frase inicial de cada estrofa es claramente una pregunta retórica, debido a que el poema

⁸⁵ Fayad Jamis, “Poema”, en *Entre los poetas míos... Fayad Jamis*, Colección Antológica de Poesía social, Vol. 41, Biblioteca Omegalfa, 2013, pp. 27-28.

no ofrece una respuesta a ella, sino una serie de significados que se van agregando a la noción de poesía y en su acumulación determinan la idea que la voz lírica desea transmitir como suma de significados del concepto en cuestión. La otra característica importante en este poema es la construcción del concepto poesía a partir de referencias sustentadas en elementos disímbolos provenientes lo mismo de la vida cotidiana (“un niño que saca una cuenta y compra un helado de mamey”) que de elementos tecnológicos (“el retumbar de los aviones al romper la barrera del sonido”), de referencias a otras artes (“una película de Charles Chaplin”) o de “las pequeñas cosas sin nombre y sin historia”.

La suma de estos aspectos permiten una lectura acorde con nuestro conceptos de retórica simplista: en la construcción formal del texto operan elementos retóricos tradicionales, entendiendo por esto, una retórica vinculada al discurso poético desde Aristóteles cuando defiende el derecho del autor a oscurecer o complicar el mensaje con el fin de hacerlo más bello. En el caso del poema arriba señalado, se privilegian las estrategias de un discurso más cercano al habla coloquial, es decir, la suma de referencias léxicas y semánticas que apuntan a la sencillez. Las tres características analizadas que conforman lo que he dado en llamar retórica simplista, pueden observarse con toda claridad en el siguiente poema de Antonio Cisneros (1942-2012), “Un perro negro”. Este ejemplo resulta característico dado que la obra del peruano representa uno de los hitos que, en la década de los sesenta, marcaron el desarrollo del coloquialismo como una vertiente principal de la poesía latinoamericana.

Un perro. Un prado.
Un perro negro sobre un gran prado verde.

¿Es posible que en un país como éste aún exista un perro
negro sobre un gran prado verde?
Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado
ni manso ni feroz.

Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario.
Un perro. Un prado.

En este país un perro negro sobre un gran prado verde
Es cosa de maravilla y de rencor.⁸⁶

Como podemos observar, los elementos descritos previamente aparecen en este texto. En el nivel sintáctico el poema está escrito en oraciones y sintagmas simples que, salvo en dos versos, evitan la subordinación. La repetición de sustantivos ('perro' y 'prado') y adjetivos ('negro' y 'verde') establece una estructura paralelística que acumula significados en su repetición e interrelación, al tiempo que construye un ritmo sonoro en su disposición a intervalos regulares. Los versos cinco y seis dispuestos como una serie anafórica, a través de la conjunción copulativa negativa, 'ni' repiten el procedimiento paralelístico como una subestructura interna que otra vez por acumulación intensifica el significado del sustantivo principal, además de establecer una aliteración de consecuencias rítmicas.

No obstante lo anterior, el sentido total del poema no reside en la complejidad retórica, sino por la suma o acumulación de significados directos que establecen "un reto interpretativo". La ausencia de tropos evidentes significa al mismo tiempo que la poeticidad del texto no está dada por su complejidad lírica, sino por su sentido ambiguo, es decir, no descriptivo, de la escena planteada en el poema.

El ejemplo anterior, como he establecido en mi modelo de análisis, representa el uso prototípico de los recursos estudiados, pero, como he apuntado, tales recursos pueden observarse no sólo en los casos paradigmáticos como el de Antonio Cisneros sino en otros autores que no pertenecen a la corriente coloquialista y que sin embargo echan mano también de estos recursos.

Un poeta como Jorge Santiago Perednik (1952- 2011) es un autor que no podríamos ubicar ni

⁸⁶ Antonio Cisneros, "Un perro negro", *Postales para Lima. Antología poética*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 149.

cronológica ni estilística ni temáticamente como parte del coloquialismo; en todo caso, es un escritor más cercano a las tendencias formales que en la poesía latinoamericana se conocen como neobarroco, y aunque tampoco pertenece a ésta, comparte en todo caso mayor número de intereses estilísticos y formales con ella y, sin embargo, en algunos de sus poemas el recurso de la retórica simplista funciona para explicar la estructura formal. Tal es el caso del texto “Poetarzan”.

mí ser poeta
mí respetar la lengua
que serme ajena
como lo propio

lengua, gran amiga

lengua, compañera

mí no saber qué es la lengua
pero quererla

lengua ser como el sol
mí no conocer el sol
conocer lo que nos hace

hombre blanco enseñarme a leer
y mí descubrir allí dicha:
cuando la selva de letras

tapar la selva de adentro
mí saber que poetarzan nunca quedarse sin selva

con la vegetación de los libros
por contagio de una fiebre poetarzan escribir
esta enfermedad ser alivio y este alivio
enfermedad que no permitir al enfermo curarse:
entre las cosas raras de la vida
una ser más rara que ninguna:
el que escribir del sol fabricar otro sol
el mundo tener más cosas de que ocuparse
pero las cosas ser cada vez menos temidas

difícil
para quienes creer que el miedo es accidente
comprender perplejidad de poetarzan

mí escribirles
“la dicha de leer no aprenderla dicha en los libros”
mí pensar
“la escritura muda cuando la lectura dicha
la lectura dicha cuando la escritura muda”

todo lo que mí escribir sonar extraño a poetarzan
ajeno y propio como verdad
como verdor⁸⁷

En este poema se establece una situación comunicativa donde la voz lírica representa a un hablante con un conocimiento solamente parcial de la lengua que está utilizando, por tanto su discurso necesariamente está exento de complejidades dado que no domina la lengua que habla. Desde el punto de vista sintáctico, no solamente existen oraciones simples, sino que además, las oraciones no guardan ni siquiera una coherencia sintáctica de acuerdo con el uso estándar de esa lengua, sin embargo la reiteración por parte de la voz lírica de su desconocimiento de la lengua establece una reflexión metalingüística acerca del uso pragmático del lenguaje. Por otra parte, la mayoría del léxico y de las oraciones del texto están exentas del uso de metáforas y demás tropos, aunque por momentos se utilizan símiles sólo para destacar la lectura analógica de la nueva realidad lingüística del sujeto lírico.

En los ejemplos anteriores podemos observar como, desde dos posibilidades líricas disímbolas, la retórica simplista constituye un recurso cuyas consecuencias analíticas permiten la interpretación, lo mismo de poemas asociados comúnmente al registro coloquial de la poesía latinoamericana, como de poemas alejados de ese mismo registro. Por otra parte, es precisamente a través de este recurso que se muestra el tejido de la aparente “sencillez” que define a los

⁸⁷ Jorge Santiago Perednik, “Poetarzan”, en VV. AA., *Memorias: Primer festival latinoamericano de poesía*, México, Tintanueva ediciones, 2006, p. 52.

poemas coloquiales. Un primer elemento que sirve para establecer esta aparente simplicidad es el uso de una sintaxis no compleja, en segundo término encontré el empleo de un léxico sencillo, lo que significa eludir el sentido metafórico que eventualmente se le puede dar a un término dado. El tercer elemento de esta lista es la utilización de estructuras paralelisticas: repeticiones, enumeraciones, estructuras anafóricas abundantes y por su puesto la repetición como elemento integral de la retórica simplista.

2.4 La resignificación literaria

Un tercer recurso característico de los poemas cuyo origen es el lenguaje coloquial consiste en el recurrente proceso de intervención de frases hechas, dichos populares, clichés y frases comunes en el texto. El proceso opera en este caso por dos vías: una, mediante la inserción de tales sintagmas en el continuo de un poema, pero en un contexto distinto al tradicionalmente utilizado, de tal modo que la interpretación metafórica característica de estas expresiones se reconfigure en otro significado (Para nuestros mayores/ la poesía fue un objeto de lujo/ pero para nosotros/ es un *artículo de primera necesidad*)⁸⁸ o bien se le otorgue una interpretación literal a la misma, restituyéndole el significado primigenio del que su uso cotidiano la había despojado (“Mi papá se moría mirándome a los ojos,/ muriéndose en la *cámara lenta* de los años”⁸⁹). Un ejemplo donde es posible constatar esta transformación o restitución de significado de una frase comun es el fragmento inicial del poema de Ernesto Cardenal, titulado “Salmo 21”:

Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado?
Soy una caricatura de hombre

⁸⁸Nicanor Parra, “Manifiesto”, *Poemas para combatir la calvicie*, op. cit., p. 56.

⁸⁹ Ricardo Castillo, “Autogol”, *El pobrecito señor X. La oruga*, México, Conaculta, 1994, p. 19.

el desprecio del pueblo
Se burlan de mí en todos los periódicos
Me rodean los tanques blindados
estoy apuntado por las ametralladoras
y cercado de alambradas
las alambradas electrizadas⁹⁰

El primer verso de este poema utiliza una frase con un alto contenido de significado implícito dentro de la tradición judeo cristiana; la frase: “¿Dios mío, por qué me has abandonado?” es una inclusión literal de la frase con la que inicia el texto bíblico en el cual se basa Cardenal para escribir este poema; pero además es también un enunciado que, de acuerdo con los evangelios, se atribuye a Jesucristo en los momentos finales de su vía crucis. En el caso del texto de Cardenal hay un proceso de reelaboración del significado de esta frase: en el Salmo que aparece en la Biblia, tal frase es dicha por un sujeto creyente que suplica a Dios que lo salve de la adversidad; cuando es enunciada por Jesucristo en la cruz, esta tiene un significado distinto, pues enfatiza la superioridad de Dios respecto a los hombres. En el salmo escrito por Cardenal hay una resignificación de la frase a partir de la actualización del contexto histórico puesto que, aunque en los tres casos la frase es susceptible de ser identificada por un enunciante proveniente del pueblo judío, lo que el texto de Cardenal presenta es una adaptación contemporánea cuya base temática es el holocausto y por tanto el poema actualiza a través de esta frase la historia de dicho pueblo.

Una segunda modalidad de este recurso implica cambiar un término de la frase hecha por otro semejante, regularmente en el plano fónico (“donde hubo fuego/ caricias quedan”⁹¹), con la intención de reconfigurar semánticamente la frase. El recurso permite resignificar frases que en su uso cotidiano han sido vaciadas de contenido, pero que al ser insertadas en un nuevo contexto, el poético, potencian su asimilación por parte del lector debido a su conocimiento previo, al

⁹⁰ Ernesto Cardenal, “Salmo 21”, *Salmos*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1974, p. 31.

⁹¹ Mario Benedetti, “Hombre que mira un rostro en un álbum”, *Inventario I*, México, Punto de lectura, 2001, p. 277.

tiempo que causan un efecto de sorpresa y, por ende, de desaparición del lugar común mediante la ironía. Como puede observarse en el poema “Revisionismo” de Roque Dalton (1935-1975):

No siempre.
Porque,
Por ejemplo,
en Macao,
el opio
es el opio del pueblo.⁹²

En este caso el contenido del texto está cimentado tan sólo en la sustitución de un término de la muy conocida frase de Karl Marx: “La religión es el opio del pueblo”. La repetición del término opio refiere tanto al episodio de la Guerra del opio en el siglo XIX⁹³ como a una crítica implícita de las tendencias políticas al interior del Marxismo en los años setenta, a través de una velada crítica al Maoísmo, lo cual se infiere del título del poema. En otras palabras, el efecto poético está determinado por los múltiples significados del tema político a partir de la ironía codificada en la sustitución del término.

Una tercera modalidad constitutiva de la resignificación literaria implica la realización de un cambio de sentido o de significado que no opera sólo en el nivel de la frase, sino en la reconfiguración completa del contexto de un objeto o realidad determinada, es decir, cuando un elemento dado aparece en un escenario ajeno a su naturaleza. Este cambio de contextos permite que dos circunstancias disímbolas produzcan una interacción inédita cuyo nuevo significado establece generalmente una interpretación irónica de alguno de los dos elementos. El caso más evidente del uso de esta tercera modalidad, en un sentido no estrictamente literario, son los artefactos visuales de Nicanor Parra.

⁹² Roque Dalton, “Revisionismo”, *Taberna y otros lugares*, El Salvador, UCA Editores, 1989, p. 103.

⁹³ Recordemos que Macao es el punto a través del cual los ingleses introdujeron el opio a China, motivo que detonó dicha guerra.

En relación con lo anterior, Don Paterson apunta que, entre otras cosas, un buen poema es aquel que enlaza dos términos que pertenecen a realidades completamente ajenas, ya que es ahí donde reside la sorpresa y la apuesta por el lenguaje poético, en la unión de términos extraños entre sí. Cuando el poeta logra relacionar con efectividad ambas realidades, entonces estamos ante un buen poema:

El objeto de un poema es colocar una nueva unidad en el lenguaje que resulta de una relación amorosa entre dos términos hasta ahora desconectados: dos palabras, dos ideas, dos frases, dos imágenes, una palabra y una imagen, una frase y un nuevo contexto para la misma, y así sucesivamente. [...] Estos son los poemas que son hechizos. Si dos cosas existen, no habrá ningún descubrimiento en nuestro proceso, por lo tanto ninguna sorpresa en absoluto para el lector. El proceso de un poema es el de una idea unificadora, dirigida a través de la resistencia productiva de la forma que resulta del matrimonio de dos cosas previamente distantes y extrañas entre sí.⁹⁴

Entre las modalidades de la resignificación literaria, en tanto recurso estructural de un texto poético dado, es la tercera la que ofrece mayores posibilidades de análisis e interpretación, puesto que las dos primeras pueden diseminarse a lo largo de una gran cantidad de poemas sin constituir realmente un recurso estructural, excepto en el caso de ejercicios líricos como los “Refranívocos” de Mario Benedetti, o los “Poemínimos” de Efraín Huerta. En cambio, la resignificación a partir del cambio de contextos entre dos elementos puede servir para observar este recurso en textos poéticos asociados o no con la coloquialidad poética. Es el caso del poema “21” del libro *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo:

Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista, y la memoria se te llene de herrumbre, de olores descompuestos y de palabras rotas. Que te crezca, en cada uno de

⁹⁴ Don Paterson, “El lado oscuro de la poesía” (trad. de Ximena Atristain y Pedro Serrano), *Fractal*, No. 41, 2006: <http://www.fractal.com.mx/F41Paterson.htm>

los poros, una pata de araña; que sólo puedas alimentarte de barajas usadas y que el sueño te reduzca, como una aplanadora, al espesor de tu retrato.⁹⁵

En el caso de este fragmento podemos notar cómo diversos elementos provenientes de realidades heterogéneas se vinculan en el poema a partir de una interrelación que genera un nuevo significado de orden semántico. Tal como lo he señalado la tercera modalidad de la resignificación literaria no ocurre en el plano del léxico sino de la resemantización de los términos en el texto, de este modo, en un poema como “Maldición” observamos la configuración de una realidad que adquiere su propia lógica dentro del texto , aunque pareciera imposible fuera de él. Así por ejemplo, el “ruido” que perfora los dientes, además de ser una sinestesia, completa su significado con el tercer elemento, la “lima de dentista”: La unión de estos tres términos resulta coherente dentro del texto, aunque fuera de él, de forma habitual, podríamos encontrar una relación semántica de orden lógico sólo entre dos de ellos.

En el caso de la serie poética publicada por Nicolás Guillén (bajo el título *El gran zoo*, la traslación de significados de elementos diversos, recontextualizados en el espacio imaginario de un zoológico fantástico con especímenes abstractos, inanimados o imposibles de contener en un espacio físico de estas características, permite reconocer de manera evidente el recurso descrito:

GUITARRA

Fueron a cazar guitarras
bajo la luna llena.
Y trajeron ésta,
pálida, fina, esbelta,
ojos de inagotable mulata,
cintura de abierta madera.
Es joven, apenas vuela.
Pero ya canta
cuando oye en otras jaulas
aletear sonos y coplas.

⁹⁵ Oliverio Gironde, “Espantapájaros”, en *Obra Completa*, San José, ALLCA XX/ Universidad de Costa Rica, 1999, p. 107.

Los sonesombres y las coplasolas.
Hay en su jaula esta inscripción:
"Cuidado: sueña"⁹⁶

En este ejemplo encontramos de forma evidente la presencia de elementos cuya resignificación está dada a partir de su inserción en un contexto imposible en la realidad, pero que al mismo tiempo, tal recontextualización permite una interpretación novedosa de sus propias características: “Fueron a cazar guitarras/ bajo la luna llena.” La interpretación literal de este poema, destaca el extrañamiento del aspecto protagonista del poema, pero la descripción lírica de estas fichas zoológicas imaginarias restituyen el significado habitual.

Mediante estos recursos formales: La jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria se constituye lo que he dado en llamar la coloquialidad poética; estudiada a través de un corpus circunscrito a la poesía mexicana y latinoamericana del último siglo. Para tal efecto, he considerado necesario realizar un examen de las diversas propuestas terminológicas que se han utilizado para nombrar este fenómeno literario, así como las características que tales estudios han intentado precisar como constitutivas de tal corriente poética. El centro de mi investigación se ha enfocado en la descripción de un modelo teórico que caracterice a la poesía cuyo lenguaje se inspira en lo coloquial, y buscamos cambiar el foco de atención del componente social e histórico hacia los elementos formales que estructuran la coloquialidad poética permite mirar una gama más amplia de obras, que no estén constreñidas a las determinantes temporales y sociales existentes en las clasificaciones previas.

⁹⁶ Nicolás Guillén, “Guitarra”, en *Poesía Completa T. I*, La Habana, Universidad de La Habana, 2002, p. 265.

Capítulo III

Poesía coloquial mexicana

Los dos capítulos anteriores sirvieron como un acercamiento a la estética de la coloquialidad. En el primer capítulo establecí un diálogo entre poesía pura y poesía coloquial, esto con el fin de evidenciar los principales fundamentos de cada una de ellas, destacando que la poesía coloquial sigue procedimientos formales que emulan el lenguaje hablado. En el capítulo dos establecí los tres recursos que planteo como ejes fundamentales de la coloquialidad poética: la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria; de acuerdo con mi propuesta de análisis éstos resultan definitorios para reconocer las estrategias retóricas que la poesía latinoamericana ha seguido para representar los rasgos de la coloquialidad.

Una suma de condiciones y elecciones estéticas configuran los diversos discursos poéticos, éstos se constituyen por el contexto social, político, cultural y económico del enunciante, por eso los lenguajes de la poesía se mueven y acomodan de acuerdo a afinidades y parecidos. En el vasto universo poético latinoamericano contemporáneo encontramos distintas formas líricas producto de un complejo y particular entramado social: neobarroco o poesía del lenguaje, coloquialismo o poesía confesional son algunas de las múltiples maneras en las cuales se han caracterizado estos discursos.⁹⁷ En el caso mexicano resulta casi incuestionable que a partir de la década de 1960 la división de la poesía en dos bandos se agudizó: poesía de lo comunicable y poesía de lo incommunicable, esta separación se ha convertido en un lugar común o

⁹⁷ Eduardo Milán señala en *Ensayos por ahora*, que la poesía contemporánea está sostenida en los mitos de: 1) lo indecible, 2) el artificio, 3) la transformación y 4) lo cercano. Aunque este no es el orden en que históricamente hacen su aparecer: es el orden en que se dan a partir de una cierta temporalidad que repercute en la poesía actual, desde el siglo XVIII, último tramo de la modernidad.

como apunta Milán, es uno de esos sitios que permanecen intocados, sitiados siempre⁹⁸; a partir de esta segmentación axiomática es que una buena parte de la crítica ha estudiado el fenómeno poético.⁹⁹

Se trata entonces de visitar estas aseveraciones, de reflexionar sobre ellas y su aparente carácter incuestionable; por ello y para empezar a interrogar esos presupuestos, en el capítulo anterior analicé poemas que pertenecen históricamente a la veta coloquial y otros que sólo presentan algunos rasgos de lo que en este trabajo hemos dado en llamar la coloquialidad poética, pero que de ordinario no se consideran o sitúan en esta poética. Como quedó demostrado, el punto nodal se encuentra en el uso que el autor hace de los recursos formales, pues éstos le permiten crear el efecto que persigue, se trata de privilegiar ciertas estrategias literarias y obviar o subordinar la existencia de otras, ya que en el texto hay “momentos más decibles, más comunicables que otros. Un poema no es una totalidad indecible ni una totalidad decible.”¹⁰⁰ Por lo tanto, no es posible hablar de una separación tajante entre formas poéticas, dado que en algunos casos pueden convivir diversos registros.

3.1 La retórica de lo cotidiano: propuestas metodológicas

En el caso mexicano han existido múltiples intentos por crear etiquetas críticas que expliquen todas las tendencias poéticas del campo literario, esto a partir de análisis que van desde lo más descriptivo hasta los que reflexionan sobre el lenguaje y los recursos que el autor emplea para dar

⁹⁸ Eduardo Milán, *Ensayos por ahora*, México, CONACULTA, 2014, P. 113.

⁹⁹ En el prólogo de *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, Milán llama la atención sobre la diferencia entre habla poética en el caso de Parra, y lenguaje poético en el de Octavio Paz, por lo que significa considerar a la poesía como proveniente de un habla cotidiana radicalizada hasta el límite, en el caso del poeta chileno, y a la poesía como una forma finalmente aurática del lenguaje como ocurre en el caso del mexicano.

¹⁰⁰ Milán, Eduardo, *Ensayos por ahora, op.cit.*, p. 113.

el efecto deseado. Revisaré algunas antologías y estudios críticos que han llevado a cabo este ejercicio de clasificación, cabe destacar que dichas caracterizaciones no son privativas del ámbito crítico, pues resulta cada vez más común que algunos poetas generen sus propias categorías para organizar la diversidad de estilos líricos.

Ernesto Lumbreras (1966-) y Hernán Bravo Varela (1979-), en *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*¹⁰¹, separaron a los autores antologados a partir de una serie de tipologías que llamaron estratos del lenguaje: *experiencial, metalingüístico, imaginístico, adánico e inefable*. Mediante estas cinco tipologías, Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela definen las poéticas de los 38 autores antologados en *El manantial latente*; enfatizan además las gradaciones, intertextualidades y movilizaciones del lenguaje que generan vasos comunicantes entre las poéticas individuales y colectivas. Resulta importante destacar que los compiladores ubican a un mismo autor hasta en dos estratos (por ejemplo, Mónica Nepote figura en el estrato experiencial con *Trazos de la noche herida* (1993) y en el adánico con *Islario* (2001). Ahora bien, el espacio que ocupa un autor en determinada tipología, caracterización o veta poética, no es elección de él, pues será el crítico o el estudioso quien se ocupe de generar las parcelas para después adecuar las obras según sus criterios o intereses, que por lo general, suelen ser arbitrarios. En este caso, los antologadores privilegiaron algunos recursos sobre otros para lograr la caracterización deseada.

El *estrato metalingüístico* es el más numeroso en autores y obras; los allí incluidos toman como punto de partida la exploración del lenguaje a partir de elementos como mensaje, código, emisor e incluso receptor en la escritura poética. Al respecto los compiladores anotan: “Estos textos fueron los encargados de recuperar la flexibilidad y descomposición gramatical, sintáctica,

¹⁰¹ *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. Selección, prólogo, notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, México, CONACULTA, 2002, pp. 32-41.

intertextual, pero añadieron a sus arqueologías y actualizaciones el uso, la adaptación y la violentación de pautas científicas, filosóficas, ensayísticas o visuales.”¹⁰² Algunos de los poetas que participan de esta escritura son: Luis Vicente de Aguinaga, Gabriel Bernal Granados, Rocío Cerón, Luis Felipe Fabre, entre otros.

El estrato imaginístico toma como eje nodal la imagen y las relaciones que ésta urde con las palabras. Los prologuistas apuntan que en este estrato se cumple lo dicho por Octavio Paz: “con la imagen (...) la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo.”¹⁰³ Para la poesía imaginista, la gramática y la sintaxis proveen los límites del lenguaje. Jorge Fernández Granados, Valerie Mejer, Samuel Noyola, Jorge Ortega, Sergio Valero, forman parte de la nómina de poetas imaginistas.

La poesía social es ubicada en *el estrato adánico*, llama la atención que a diferencia de las otras caracterizaciones, ésta no es definida con la misma puntualidad; una de las particularidades que le otorgan es la inmediatez por su vínculo con ciertos eventos históricos, lo que puede devenir en textos polémicos o hasta patéticos, según palabras de los compiladores. El contexto social juega un papel fundamental porque de él obtienen la materia prima para los poemas, hecho que convierte a muchos de estos textos en productos anacrónicos y de mala factura. Así entonces, de los cuatro estratos hasta ahora señalados, encuentro que *el experiencial* y *el adánico* son los más problemáticos para los antologadores, el punto de encuentro entre ambas tipologías es su relación con la realidad inmediata, lo que puede devenir, según Varela y Lumbreras, en textos cuya calidad es cuestionable. Aquí se perfilan las voces de Sergio Briceño, Jesús Ramón Ibarra, Mónica Nepote, Alejandro Tarrab y Julio Trujillo.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 35.

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 36.

En el *estrato inefable*, los autores advierten que puede confundirse con la poesía mística, sin embargo su aspiración no es llegar a la divinidad mediante la palabra: “su tensión no es suscitada, como en el “Cántico espiritual” de San Juan, por un referente *in absentia* -Dios, el Amado-, sino por una insuficiencia elemental del lenguaje para referir con precisión y exactitud las averiguaciones o descubrimientos de un primer estado -estado en bruto- de materia poética”.¹⁰⁴ Para los autores ubicados en este estrato, la escritura fortalece lo tácito, en tanto que es un vacío generador de sentido que aspira al silencio. Los nombres que integran el último estrato son Dolores Dorantes, Rosalva García Coral y León Plascencia Ñol.

El primer estrato definido por los compiladores, el llamado *experiencial*, es el que resulta de mayor interés para mi estudio. Advierten que este rubro tipológico es el más polémico de cuantos componen la serie de caracterizaciones propuestas, ya que: “sus márgenes pueden ir de una completa estrechez a incalculables alcances.”¹⁰⁵ Las posibilidades poéticas de las escrituras que en este rubro se ubican son variadas; los antologadores apuntan que el estrato experiencial tiene al menos dos posibilidades o substratos, el primero de ellos es definido como *poesía de la experiencia intelectual* y hace referencia a conceptos racionales y abstractos, según Varela y Lumberras el camino que ésta sigue para comunicar una experiencia no siempre surge de lo emotivo, ejemplo de ello es la “poesía pura” y “poesía del pensamiento”, que en “resumidas cuentas comunican una vivencia de carácter intelectual, más allá de un riguroso ejercicio imaginativo”¹⁰⁶. Los autores que aquí se encuentran son Luis Vicente de Aguinaga, Luigi Amara, Jorge Fernández Granados, Samuel Noyola, Mónica Nepote y María Rivera.

El segundo rubro es llamado *poesía de la experiencia afectiva* cuyo eje nodal son los conceptos concretos y sentimentales. “La aparente narratividad u oralidad que permea su discurso

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 41.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 32.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 33.

proviene del deseo de comunicar con la mayor sencillez y eficacia posibles”¹⁰⁷. Bravo Varela y Lumbreras destacan además el ánimo antisolemne en la expresión, cuyo paradigma en la lengua española, afirman, son los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra. En este punto encuentro la mayor cercanía entre la tradición de la coloquialidad latinoamericana y la poesía mexicana reciente. Tal como apuntan los antologadores de *El manantial*, la obra del chileno (de cuya importancia ya hablamos en el primer capítulo) es una referencia insoslayable para un nutrido número de poetas mexicanos, y a través de esta genealogía es posible encontrar la pervivencia de dicha corriente como influjo en al menos un sector de las poéticas recientes. Los integrantes de este último subestrato son Rubén Chávez Ruiz Esparza, Julián Herbert, José Luis Justes Amador, José Landa, Ofelia Pérez Sepúlveda, José Eugenio Sánchez, Óscar Santos, Juan Pablo Vasconcelos y Enzia Verduchi.

Un ejemplo de cómo opera la incidencia de la coloquialidad entre los autores de este subestrato planteado por Bravo Varela y Lumbreras podemos encontrarlo en la obra Julián Herbert (Acapulco, México, 1971) quien es sin duda uno de los nombres más representativos de la tradición poética mexicana reciente, su escritura es una mezcla de referencias literarias con vivencias cotidianas, la materia de sus textos la encuentra, entre otras cosas, en el capitalismo y la cultura de masas. Su obra ha representado un intento permanente por derogar las diferencias y por ello, la distancia que se establece entre lo culto y lo popular; dicotomías que valga decirlo, no son privativas de la tradición literaria mexicana porque se hacen extensivas a Latinoamérica. Al respecto el propio Herbert, en charla con Antonio Ortuño, señala:

Esta manera horizontal de ver la cultura también está presente en la poesía chilena y en la narrativa argentina. En la cultura mexicana sí hubo una ruptura estricta, porque también era estricta esa separación. Todavía hace una década tuve una discusión muy agria con un

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 34.

querido amigo poeta de otra generación, para quien era escandaloso que alguien utilizara un epígrafe de José Alfredo Jiménez en un poema. Posiblemente sí hay un cambio generacional en la nueva narrativa, para lo cual han sido significativas las miradas que no se originan en la ciudad de México. El clasismo imperante en esta ciudad ha querido siempre separar la alta cultura de la cultura popular.¹⁰⁸

El conocimiento de la tradición le sirve a Herbert para reinstalar y recomodar nuevas posibilidades temáticas, a ello se suma su interés por hacer exploraciones formales para poner en contacto, como él mismo lo señala, la alta cultura con lo popular: “Tengo fuentes heterogéneas: una formación académica muy tradicional y por otro lado una formación muy callejera. Me interesa el vínculo entre lo popular y la alta cultura. Hay una necesidad de mezclar los extremos.”¹⁰⁹ Herbert acude al artificio de un aparente “descuido sintáctico” con el fin de simular una retórica cotidiana, sin embargo, este recurso no es sino la estrategia que permite acercar el poema al habla social corriente. En muchos casos hará uso de la jerga o el argot social como elementos que funcionan en el nivel léxico, sintáctico y semántico; su lenguaje es entonces cercano al habla coloquial, lo que no quiere decir que toda su obra esté en ese registro. Para ilustrar lo anterior analizaré un fragmento del poema “Autorretrato a los 27”:

Yo era un muchacho bastante haragán
cuando me asaltaron las circunstancias
sábados y domingos cantaba en los camiones
ahorraba para unas botas Loredano
y besé a dos
no
a tres muchachas
antes de mudarme a esta ciudad

¹⁰⁸ Julián Herbert y Antonio Ortuño, “Escribir aquí y ahora. Una conversación sobre narrativa mexicana reciente”, en *Letras libres*, No. 40, agosto 2014, p. 41.

¹⁰⁹ Julián Herbert, “Apostarle a lo decadente es actualizar los valores morales”, en *La cábula*, octubre 2016: lapluma.blogia.com

[...]

Bastante haragán es cierto lo confieso
tres muchachas besadas cuando llegué a la ciudad
quién me viera hoy caminando por la calle Juárez
mi hijo gritándome papi
mientras pienso en los asuntos de la oficina
en el traje Yves Saint Laurent que me vendieron de segunda
en los exámenes que falta revisar
en la amistad que mansamente se vacía o se llena

[...]

Y también pienso en este poema
que hace 27 años se fragua dentro de mí
y nunca termina
nunca dice las palabras exactas
porque es igual que yo
un muchacho bastante haragán
una verdad fugaz como todas las verdades

[...]

Aunque sea la voz de un hombre al que hace años le arruinaron la sonrisa
aunque sea la voz de un haragán
mi voz también puede tomarte por los hombros
y decir suavemente "estoy cantando
estoy cantando para tí"¹¹⁰

El poema construye un sujeto inserto en un espacio social urbano el cual lo determina; en dicho contexto, la voz lírica asume una identidad basada en esas condicionantes sociales. Así, el verso inicial: “Yo era un muchacho bastante haragán” establece la autopercepción que posibilita el desarrollo del texto. En las estrofas citadas se puede observar que las variaciones del término “haragán” aparecen a intervalos regulares siempre en relación con la forma en la cual el sujeto del poema se relaciona con su contexto económico y afectivo. Además, en la tercera de las estrofas seleccionadas dicha identidad se transfiere al propio poema: “Y también pienso en este poema [...] porque es igual que yo/ un muchacho bastante haragán.” Esta isotopía representa al

¹¹⁰ *El manantial latente, op. cit., p. 273.*

mismo tiempo una posición crítica de la voz del poema y del texto mismo frente a su contexto: el significado habitual del vocablo haragán¹¹¹ hace referencia a la ausencia de una actividad productiva y en tal supuesto se colocan el poema y el sujeto poético que de acuerdo con el propio texto es el autor de aquél, en clara reflexión metapoética.

Recordemos que el autorretrato es un género predominantemente pictórico el cual supone un escrutamiento profundo del artista a sí mismo. En este sentido, “Autorretrato a los 27”, en su título, recurre a una fuente de origen culto, tanto en sentido nominativo como estructural: el poema como auto-examen de la voz que habla en el texto, la cual en más de un sentido puede leerse como autorreferencial, condición *sine qua non* del autorretrato como género. Esta autorreferencialidad constituye uno de los ejes de interpretación del poema como ejemplo de la “experiencia afectiva” conceptualizada por los antologadores de *El manantial latente*, el estrato experiencial en el cual lo más relevante para el poema es transmitir una vivencia directa del autor a través del poema. Los lindes entre “voz poética” y “voz autoral” se borran y la experiencia vital trasciende la mera enunciación poética.

La referencia anterior, cifrada en el título, corresponde al ámbito de la alta cultura, pero el cuerpo del poema, por el contrario, abunda en referencias a la cultura popular, oposición que, como apunté en las palabras arriba citadas de Julián Herbert, le interesa integrar. Esto se puede observar, por ejemplo, en la presencia en el texto de referencias a la cultura del consumismo contemporáneo: “ahorraba para unas botas Loredano”, “el traje Yves Saint Laurent que me vendieron de segunda”; o bien en el uso de experiencias urbanas habituales: “cantaba en los camiones”, “caminando por la calle Juárez”, “Pienso en los asuntos de la oficina”, las cuales no aparecen solo en un sentido descriptivo sino que traslucen un modo particular de relación con la vida cotidiana contemporánea, entendida ésta como una praxis vital que define la identidad del

¹¹¹ Según la RAE: “Que rehúye al trabajo.”

sujeto del poema y, por extensión, del autor como ya señalé. Complementariamente, esta práctica social, es el espacio que posibilita y determina las experiencias afectivas del sujeto lírico: “y besé a dos/ no/ a tres muchachas/ antes de mudarme a esta ciudad”, “La amistad que mansamente se vacía/ o se llena”¹¹²

Las características que Bravo Varela y Lumbreras identifican como rasgos del subestrato de la “poesía de la experiencia afectiva” (narratividad, oralidad, sencillez, ánimo antiolemne) pueden observarse con claridad en este poema de Julián Herbert, como se puede inferir en el análisis realizado. Ahora bien: ¿en qué medida esta condición “experiencial” denota una cercanía con la coloquialidad poética en tanto recurso estructural? Me parece que la respuesta a esta pregunta se puede encontrar en la genealogía que los antologadores de *El manantial latente* establecen como propia de este subestrato: la influencia de la antipoesía de Nicanor Parra, en tanto discurso literario que descrea de la solemnidad del texto poético y pugna por el establecimiento de una poesía colocada a ras de tierra en la cual el sujeto cotidiano sea el actante efectivo de la experiencia lírica.¹¹³ Como hemos mostrado, la poesía del autor guerrerense se ha decantado por una escritura inmersa en lo cotidiano cuyos referentes dan cuenta de los temas que de ordinario no son materia de lo poético. La realidad surge en el libro, resignificada a partir de un trabajo estético, los temas están llenos de mundo, tal como lo propuso y desarrolló la antipoesía parriana.

¹¹² A manera de hipótesis, queremos al menos señalar los posibles vasos comunicantes entre la recurrencia del vocablo “haragán” en este poema y la existencia de un grupo icónico del rock mexicano de los años 90: El Haragán y compañía. No pretendemos decir que este grupo sea una referencia directa para el uso de la palabra en cuestión en el poema de Herbert; sólo nos parece que la cercanía temporal entre el texto y la época de fama de dicha agrupación, corresponden a un ámbito referencial que privilegia la experiencia vital desencantada presente, tanto en el poema como en las letras de las canciones de este grupo. Si esta inferencia es plausible, se podría ahondar en las consecuencias que la propia biografía de Herbert abona para una posible interpretación en este sentido (su actividad como cantante de rock, por ejemplo). A modo de ilustración, piénsese en la experiencia vital del sujeto poético de “Autorretrato a los 27” y sus probables correspondencias con la canción “No estoy muerto” del grupo arriba mencionado: <https://www.youtube.com/watch?v=gLRCTFO58p4>

¹¹³ Consúltese al respecto el capítulo 1 de este trabajo, pp. 12-15.

De modo semejante al ejercicio que Bravo Varela y Lumbreras realizan en su lectura de la poesía mexicana reciente a partir de los estratos en que la dividen, Jorge Fernández Granados (1965-) plantea en su ensayo “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales,”¹¹⁴ la existencia de cuatro ejes que dan cuenta del fenómeno poético contemporáneo. En primer lugar, describe a los *Cultivadores de la imagen*, poetas que utilizan la imagen poética como eje de las posibilidades expresivas en la escritura. En el polo opuesto está la *Poesía referencial o de la experiencia*, que privilegiará su relación con la cotidiano, por ello el lenguaje del que echa mano deberá ser referencial. Fernández Granados plantea de modo paralelo a las dos dicciones anteriores, el *Minimalismo poético o poesía del intelecto*, cuya principal característica es la intelectualidad, en donde las ideas son la materia prima del poema. Por último, están los *Constructores del lenguaje*, quienes ponen el significante, la cualidad material del vocablo, como punto de partida para la elaboración de un código poético que acontece en el nivel de la abstracción. Fernández Granados explica que: “lo que cambia en cada una de estas regiones tiene más que ver con alguno de los elementos de la escritura que con la escritura como un todo, como un vehículo de sentido.”¹¹⁵ Según el autor, las palabras claves podrían ser: “Norte: la imagen. Sur: la experiencia. Oeste: el vocablo. Este: la idea.”¹¹⁶ Es importante señalar que el poeta admite la posibilidad de entrecruzamientos producidos por la presencia de una o más tendencias en la obra de un mismo autor, dicha aseveración es compartida por mí, dado que considero, como quedó demostrado en el capítulo anterior, que en un mismo poema pueden alternarse distintos registros y será decisión del autor privilegiar un recurso sobre otro para llegar al resultado deseado.

¹¹⁴ Tomo estas nomenclaturas del ensayo de Jorge Fernández Granados “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales”, publicado en Julián Herbert y Santiago Matías (comps.), *Escribir poesía en México II*, México, Bonobos-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, pp.115-122.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 117

¹¹⁶ *Ibidem.*

La propuesta de Fernández Granados, como puede observarse, guarda paralelismos con la división en estratos que Bravo Varela y Lumbreras realizaron de la poesía mexicana reciente en el prólogo a *El manantial latente*. En ambos casos, llámese “estratos” o “puntos cardinales”, se intenta parcelar una tradición poética privilegiando el uso de una característica en particular por sobre otras posibles de aparecer en los poemas. Esta sinécdoque crítica ofrece evidentes ventajas y desventajas: por una parte, posibilita la cartografía de un campo literario complejo al destacar los rasgos sobresalientes en los diversos discursos poéticos; sin embargo, debido a esa misma complejidad, ambas propuestas corren el riesgo de simplificar e incluso falsear la mirada crítica sobre el campo descrito; como anotan los propios autores de ambos textos, ni todos los poemas ni todos los poetas pueden ser reducibles a alguno de los cinco estratos o a alguno de los cuatro puntos cardinales. Pese a los posibles reparos o críticas susceptibles de realizar a estos modelos, el hecho insoslayable que abona a nuestra investigación es la evidencia que cualquier tipología que se realice sobre la poesía mexicana reciente no puede obviar la existencia de al menos una corriente importante que privilegia la coloquialidad como recurso formal: lo que Bravo Varela y Lumbreras denominan “poesía de la experiencia afectiva” o lo que Fernández Granados llama “poesía referencial o de la experiencia”. Ambas etiquetas no son sino formas muy semejantes de actualizar las descripciones que tradicionalmente ha recibido la coloquialidad poética (confesionalismo o poesía conversacional, por ejemplo); y las características atribuidas a esta forma del discurso poético permanecen en la órbita de lo que ya desde los años 50 Roberto Fernández Retamar denominó coloquialismo poético.

Por su parte, en el año 2012 se publicó *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*,¹¹⁷ selección y prólogo de Luis Felipe Fabre (1974-). A diferencia de *El manantial latente*,

¹¹⁷ *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, selección y prólogo de Luis Felipe Fabre, México, UNAM, 2012.

Fabre no hace ninguna caracterización para definir los distintos estilos poéticos, tampoco arriesga etiquetas o tipologías líricas; *La edad de oro* es un libro que reúne a nueve voces de la poesía mexicana contemporánea con más similitudes que diferencias, por ello desde la perspectiva del antologador, no cabe hablar de heterogeneidad, lo que por supuesto tampoco supone uniformidad entre los autores recopilados, dado que cada uno tiene una propuesta estética muy personal. Alejandro Higashi señala que esta compilación “representa un ejemplo privilegiado de los diferentes patrones conductuales a los que recurre para indefinirse del resto del grupo y alcanzar el ideal de la dispersión estética y el disenso hasta la individuación.”¹¹⁸ Es decir, el libro busca dar cuenta de una serie de propuestas que se distinguen del resto de los autores que configuran el actual panorama poético en México, esto mediante el énfasis que pone Fabre en las aparentes similitudes entre los ahí reunidos; además arriesga una pregunta que servirá como eje nodal para su disertación sobre estas escrituras: ¿cuáles son los recursos, las propuestas y las formas de renovación en la poesía mexicana? Señala que a pesar del conjunto de diferencias, es posible reconocer interconexiones, diálogos, preocupaciones y posturas compartidas. Será a partir de estos vínculos que establezca dos rasgos que atraviesan en mayor o menor medida la obra de estos autores: la desconfianza ante la escritura poética y la incorporación del contexto del poema al interior del mismo.

Según Fabre, la desconfianza ante la escritura poética es la primera característica de una parte de la poesía reciente, dado que el concepto de lo lírico es puesto en crisis mediante una serie de estrategias que el autor incorpora a un texto que no puede ser ya entendido como poético en sentido tradicional: transgresión, metaironía, hibridación de lenguajes son algunos de los elementos presentes en las poéticas actuales, cabe mencionar que la desconfianza frente al texto

¹¹⁸ Alejandro Higashi, *PM / XXI / 360. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México, UAM / Tirant Humanidades, 2015, p. 244.

contagiará también al lector, a grado tal que éste se cuestionará si aquello que lee es un poema o no. El siguiente rasgo planteado por Fabre es la incorporación del contexto del poema al interior de este mismo, dicho en otras palabras, es llevar al poema el aquí y el ahora: “se trata del poema como fecha [...] es un desmarcaje de aquella concepción del poema (tan cara a cierta poesía mexicana) como un instante suspendido e iluminado”.¹¹⁹ La integración del contexto en el texto lírico supone, según Fabre, una escritura política, entendida esta como un ejercicio creativo que no ignora el acontecer cotidiano y los conflictos sociales que afectan al país, nuestro país. Se trata, pues, de traer al poema “el afuera”, mediante un lenguaje que da cuenta de su momento histórico, “un afuera” que incide, afecta y determina la vida del colectivo.

Estos dos aspectos presentes en una parte de la poesía mexicana reciente, son los que me interesan para efectos de este trabajo. Si bien lo expuesto en esta antología no es en modo alguno inédito ni mucho menos original, sí evidencia con claridad una de las muchas rutas por la que la poesía mexicana reciente transita. Cuatro años antes Luis Felipe Fabre publicó, *Divino tesoro. Muestra de una nueva poesía mexicana*¹²⁰ (2008) en la que recopila a poetas nacidos entre las décadas 60 y 70. En este primer ejercicio antológico, intentó: “realizar un registro de estas recientes escrituras poéticas,”¹²¹ por lo que *La edad de oro* significa entonces la segunda parte de dicho ejercicio: “cuatro años después, he querido acotar el asunto y arriesgar una antología: he aquí mi apuesta. (...) Me he decantado por aquellos cuya obra posterior a 2008 –es decir, poemas escritos la semana pasada– me resultan ya indispensable para entender el ahora de la poesía mexicana.”¹²²

¹¹⁹ Luis Felipe Fabre, *La edad de oro*, op.cit., p.14.

¹²⁰ Luis Felipe Fabre (selección y prólogo), *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*, México, Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2008.

¹²¹ Luis Felipe Fabre, *La edad de oro*, op.cit., p. 11.

¹²² *Ibidem*.

Los escritores recopilados en *La edad de oro* descreen de la concepción conservadora de lo poético, por lo que acuden a formas híbridas que confeccionan de otra manera el texto lírico, dicha desconfianza es enunciada en primer lugar desde un lenguaje que documenta la realidad inmediata, para ello suelen recurrir a formas de la coloquialidad; Alejandro Higashi habla de los poemas reportaje, textos que dan “testimonio de una inmediatez vital que recuerdan el valor catártico de la poesía por encima de la belleza y otros tópicos sobrevaluados [...] se destierra el preciosismo literario y se asume un estilo coloquial al borde del documento antropológico, única opción posible para documentar la percepción de un sujeto cuyos temas escapan a la agenda poética al uso.”¹²³ En este sentido, el segundo rasgo planteado por Fabre “la integración del contexto al texto lírico” se une con lo apuntado arriba por Higashi. Para lo anterior, sirva de ejemplo un fragmento del poema “Dioses del México antiguo. Coreografía cívica” de Óscar de Pablo (México, 1979):

Tezcatlipoca

La realidad social, la real, la neta
es una camioneta
color negro y es bruna y es así. La realidad es una
S.U.V.
negra y polarizada, donde no se ve nada. Puras ganas
de mirar a través de sus ventanas
qué rostro tiene el mal. Ganas de ver quién es
el criminal
tras los vidrios oscuros. Cuatro cristales duros
como rocas, cuatro espejos humeantes, cuatro Tezcatlipocas
protegiendo al que va en el interior. Ocultando al señor.
¿Cambiar de parecer? Mis versos inseguros
también pudieron ser
sobre lentes oscuros. Quieres ver hacia dentro, pero el humo lo
ampara. Y no sabes quién es. Y te asomas y ves

¹²³ Alejandro Higashi, *PM / XXI / 360*, *op. cit.*, pp. 327-328.

tu propia cara. Y crees que este bailable es sobre ti, pero es de
la S. U. V, autoelogio y error, y crees que en su interior
tú gozas y transitas. Malo de mentiritas, escudado en el arte,
te basta tu reflejo
para no preguntarte
quién va tras el espejo, para no interesarte, para desafiliarte
para hacerte pendejo.

En la mitología mexicana, Tezcatlipoca es el señor del cielo y de la tierra, su nombre significa “Espejo negro que humea”, De Pablo juega con la imagen del espejo para construir un texto que toma como punta de partida la actualidad, lo hace mediante una comparación entre la realidad y una S.U.V: “La realidad social, la real, la neta/ es una camioneta” por la que poco o nada se alcanza a percibir, pues sus cristales polarizados impiden la visibilidad: “cuatro cristales duros/ como rocas, cuatro espejos humeantes, cuatro Tezcatlipocas protegiendo al que va en el interior. Ocultando al señor.” El tópico de la camioneta oscura encuentra su origen en una realidad muy concreta de México, aquella que se vincula con el crimen organizado, por ello la voz poética dice: “Ganas de ver quién es/ el criminal/ tras los vidrios oscuros.” El léxico con el que se construye el poema es eminentemente coloquial, esto porque el interés del autor es retratar una realidad cercana al lector y un lenguaje exclusivamente literario lo alejaría de este propósito; De Pablo recurre desde los primeros versos a una expresión que bien podemos identificar como jerga o lenguaje social: “la neta”, más adelante encontramos marcas de oralidad: “puras ganas de mirar”, “Malo de mentiritas”, “para hacerte pendejo”. El lenguaje manifestará entonces una realidad hostil de la que queramos o no, somos partícipes por lo que el lector asume un papel activo en la épica de la S.U.V: “Y crees que este bailable es sobre ti, pero es de/ la S. U. V, autoelogio y error, y crees que en su interior/ tú gozas y transitas.”

Otro elemento formal de este poema al que De Pablo da especial énfasis, es el ritmo. El texto apela a marcas de oralidad para construir un discurso cuyo anclaje está en la realidad inmediata, por ello como arriba quedó enunciado, el lenguaje reproduce ciertas expresiones que podemos caracterizar como jerga. No obstante lo anterior, el ritmo recrea una forma clásica: la lira y sobre esa base formal construye un discurso con una serie de marcas y referencias coloquiales que permiten al lector identificarse con la experiencia vital que en el poema se plantea.

Como ya se advirtió, la obra de los autores congregados en *La edad de oro*, da cuenta, cada uno a su manera, de los rasgos que Fabre identifica como los más relevantes o característicos de la actual poesía mexicana. Aquí analicé apenas un fragmento de un poema que pone de manifiesto la integración del contexto al texto y en el actual panorama lírico mexicano, el autor que bien puede ejemplificar este rasgo es Óscar de Pablo. Este autor se ha caracterizado por explorar posibilidades formales en la llamada poesía política, al respecto Jorge Aguilera López señala que:

Este autor se sitúa en un punto de fuga equidistante entre un pasado que huele a retórica desvencijada y un presente donde abre horizontes y expectativas, mediante el mero trabajo formal del verso, hacia una nueva propuesta del sentido artístico que, sin inmolar las creencias del autor en términos políticos, prolongue, ensanche y abra nuevas rutas en el trabajo poético.¹²⁴

Esta antología es una aproximación de tantas a un grupo de autores que exploran posibilidades formales, ya Luis Felipe Fabre en el prólogo aventura dos rasgos que atraviesan las escrituras recientes, la muestra poética allí congregada confirma lo dicho por el compilador, además de que

¹²⁴ Jorge Aguilera López, “Óscar de Pablo: de la poesía como convicción y heterodoxia”, en *Armas y Letras*, No. 72-73, UANL, febrero 2012, p.54.

pone en la mesa de discusión otras posibilidades de análisis no considerados por él. Encuentro, por ejemplo, que el uso de la coloquialidad en los poetas de esta muestra aparece como un rasgo constante, si bien no primordial en su escritura. Cabe destacar que no me refiero a la coloquialidad de la poesía de la década de 1960 y 1970, dado que el horizonte histórico de estos escritores es uno muy distinto al de Ernesto Cardenal o Roberto Fernández Retamar, por citar a dos autores representativos de esta corriente. Las diferencias que se establecen entre estas dos escrituras se explica en principio porque el escenario político, social, económico y cultural es diametralmente distinto; las preocupaciones de los escritores antologados en *La edad de oro*, a diferencia del coloquialismo latinoamericano previo, ya no se sustentan en una confianza trascendente de la relación poesía y sociedad; por el contrario, estos últimos autores encuentran su anclaje sobre todo, en la realidad más inmediata, sus referentes ya no son la revolución o la lucha de clases, sino un programa de televisión, un puesto callejero o como en el poema de Óscar de Pablo, un hombre que camina con guaruras por la calle.

Otra manera de acercarse a las caracterizaciones que intentan definir a la poesía mexicana contemporánea se encuentra en la propuesta que podemos leer en *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*¹²⁵, de Rogelio Guedea (1974), quien al igual que Luis Felipe Fabre no crea una tipología; el poeta y crítico colimense revisa la tradición lírica mexicana de los siglos XIX y XX a la luz de una figura retórica: la ironía. Guedea considera que ésta es “la nota que en realidad identificará la evolución de la enunciación de todo el paisaje lírico mexicano”¹²⁶, dado que ha estado presente en sus variantes: sátira, humor, parodia, burla, sorna, sarcasmo, etc., desde la narratividad y el coloquialismo hasta las dicciones más crípticas o herméticas. Esta propuesta me interesa porque se relaciona con los recursos planteados en el

¹²⁵ Rogelio Guedea, *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2011.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 157.

capítulo anterior: la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria, creo que particularmente establece mayor relación con el último de éstos.

Para demostrar su tesis, Guedea hace un recorrido por algunas obras, –las que a sus fines sirven para ilustrar el uso de esta figura, –a las cuales organiza de acuerdo con la década de su nacimiento y va apuntando el uso particular que desde su perspectiva cada una de estos grupos generacionales ha hecho de la ironía. Considero que las variantes del uso de la figura señalada en la cual se enfoca el crítico colimense pueden resultar un acercamiento problemático al uso de la ironía en la poesía mexicana, porque implicaría pensar que un solo grupo generacional utiliza de modo exclusivo una determinada variante, lo cual implica un uso excluyente para el resto de los poetas. Sin embargo, la lectura de la hipótesis de Guedea me resulta útil para pensar de forma más general, en tanto conceptualización de un recurso retórico, un procedimiento que es muy cercano al discurso poético de la coloquialidad.

La resignificación literaria es el tercero de los recursos planteados en el capítulo anterior, que como quedó expuesto, consiste en integrar frases del habla cotidiana y popular en el poema, lo que provocará su resignificación dentro del contexto. El enfrentamiento y luego fusión de ambas: la frase popular y el texto poético, generan un nuevo significado que deriva por lo general en una interpretación distinta al uso habitual de alguno de los dos elementos, dado que en dicha unión hay un proceso de transformación de ambos. El procedimiento, en cierto modo, se basa en decir algo, dando a entender lo contrario, es decir, el mismo método por el cual opera la ironía, en tanto figura retórica. En el capítulo anterior ya se analizaron poemas que ejemplifican el uso de este recurso: “Salmo 21” de Ernesto Cardenal, “Revisionismo” de Roque Dalton, poema “21” de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo y “Guitarra” de la serie poética *El gran zoo* de Nicolás Guillén, todos pertenecientes a la tradición latinoamericana. El análisis de estos rasgos en el caso mexicano no es muy distinto a lo arriba señalado, pues en términos formales opera de un modo

semejante; las diferencias son de orden contextual, es decir, obedecen a la realidad social, política, económica y cultural desde la cual el discurso poético es enunciado.

Los textos revisados, *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora:1986-2002*, *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales” y *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, condensan una serie de propuestas cuyo objetivo es establecer o trazar las coordenadas por las que la poesía mexicana reciente ha transitado. Al inicio advertí que dichas caracterizaciones obedecen a los intereses estéticos de los antologadores, prologuistas o estudiosos del tema en cuestión. En el caso de las dos antologías aquí mencionadas, lo dicho anteriormente se cumple a cabalidad, pues las propuestas de lectura dependen de las nociones y gustos particulares de los compiladores, mismos que buscan trazar un modo de lectura de la tradición poética de este país. Al respecto Vera Méndez señala: “decir qué obras y qué autores son los elegidos, exige explicar qué mecanismos se ponen en funcionamiento en un proceso de selección, que posteriormente convergen en un acto de canonización, donde al compilador le es imposible sacudirse de esa deliberada función social, cultural e ideológica en el que se halla inserto, y no sólo estética.”¹²⁷ En lo que respecta a los textos de Fernández Granados y de Rogelio Guedea, son también interpretaciones personales de las distintas dicciones líricas, en este sentido me atrevo a decir que son tipologías un tanto arbitrarias, pero que sin duda aportan elementos importantes para el estudio de la poesía mexicana contemporánea en general y por supuesto, abonan y posibilitan un mejor acercamiento al tema de mi estudio, la coloquialidad mexicana. En este sentido, los textos revisados me sirven como referencia para mostrar al lector cómo diversos antologadores ejerciendo una crítica de la poesía mexicana, concilian y entienden

¹²⁷ Juan Domingo Vera Méndez, “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Año X, No. 30, julio-octubre, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>

la coloquialidad poética en la poesía mexicana contemporánea. Estos resultados de análisis me llevan a interpretar que lo coloquial resulta difícil de definir y considerar, dado que cada quien hace su acercamiento desde parámetros subjetivos, además de que para considerar la coloquialidad poética debemos considerar una serie de estrategias, algunas ya fueron señaladas páginas arriba, y otras serán desarrolladas más adelante.

De todas las revisiones anteriores el elemento central para entender las características de la coloquialidad poética es el contexto histórico, establezco como fecha de arranque 1960 por ser esta década el momento de mayor eclosión de la coloquialidad en América Latina y en México. Así entonces, mi corpus de estudio mexicano tomará como punto de partida esta época, lo que no quiere decir que antes de ese momento no existieran rasgos de coloquialidad en la poesía mexicana; es sólo que encuentro que es a partir de 1960 que esta veta poética se habrá incorporado y normalizado en nuestra poesía.

Así entonces, este recorrido por cuatro textos que analizan y proponen diversas caracterizaciones de la poesía mexicana reciente nos permite concluir que en el caso de la antología de *El manantial latente* y el ensayo “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales” hay una suerte de cartografía o mapeo de las múltiples manifestaciones poéticas en nuestro país; los autores de cada uno de los textos separan y ordenan a los autores que consideran representativos de una dicción lírica determinada. En el caso de *La edad de oro* y *Reloj de pulso*, el procedimiento fue otro, dado que los autores presentan algún rasgo o recurso que encuentran esencial en las poéticas contemporáneas. Luis Felipe Fabre en *La edad de oro*, propone “la desconfianza ante la escritura poética” y “la incorporación del contexto del poema al interior del mismo” como ejes nodales de las propuestas líricas más importantes de

la actualidad. Por su parte, Rogelio Guedea plantea “la ironía” como “la nota que identificara la evolución de la *enunciación* de todo el paisaje lírico mexicano”.¹²⁸

Ahora bien, las cuatro propuestas son de mi interés porque abonan significativamente a este trabajo, en tanto trazan las rutas por las que la coloquialidad poética ha transitado y transita en estos momentos; todas las propuestas revisadas fijan un marco temporal que oscila de 1990 a la fecha, lo que me hace reconfirmar que el contexto histórico en el que el discurso literario es enunciado, define en mucho las características de éste. Ahora bien, es importante dejar en claro que los rasgos de coloquialidad existentes en los autores revisados por los críticos arriba citados, no poseen las mismas características que, por ejemplo, la poesía coloquial surgida en la década de 1960, tanto en México como Latinoamérica.

Para el caso mexicano, las determinantes sociohistóricas que posibilitan el desarrollo de las formas coloquiales como un discurso sólido con nuestra tradición poética se intensifican a partir de la década de 1960, por lo que es necesario hacer una revisión de ese contexto y entender la manera en la cual algunas vetas de la poesía mexicana de esa época utilizaron los recursos de la coloquialidad –a los que nos referimos en el capítulo anterior– para crear un discurso significativo de su realidad.

En los siguientes apartados haré una revisión de tres momentos que considero centrales en la producción poética mexicana, dado que mi punto de interés está puesto en la imbricación entre el contexto social y la producción de un discurso poético que responde a ese entorno. Así entonces, el primer momento será la década de 1960 por ser el escenario de una serie de acontecimientos sociales y políticos que modificaron el rumbo de Latinoamérica y por supuesto de México; la publicación de *La espiga amotinada* dará cuenta de lo anterior. El siguiente momento lo ubico a finales de 1970 y principios de 1980, el sello característico de la época será

¹²⁸ Rogelio Guedea, *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX Y XX, op.cit.*, p. 112.

el desencanto, atrás habrán quedado las utopías. Por último, me centraré en el año 2000 como el inicio de la estética signada por los factores externos del campo cultural, razón que ante la cual el coloquialismo de este resultará muy alejado de la coloquialidad de los 60 y la caída de las utopías en los 70 y 80.

Capítulo IV

4. 1; *Para qué los poetas! La década de los sesenta*

En este capítulo haré una revisión de las diversas formas en las que el registro coloquial se ha manifiesta en las escrituras poéticas más recientes, cabe mencionar que el interés de este trabajo no es la revisión puntualmente cronológica de todas las posibles manifestaciones de la coloquialidad en la poesía mexicana, sino apuntar sólo aquellos momentos donde estos recursos resultan más fructíferos para la construcción de esta veta poética, por lo que revisaré las décadas de 1960, 1970 y 2000. En el caso de los sesenta y setenta determiné el contexto y las condiciones de producción que favorecieron la eclosión del registro coloquial, de igual manera deseo al menos apuntar que existe una suerte de *impasse* en la evolución de la poesía mexicana hacia el final del siglo XX, debido a que los discursos poéticos en ese último periodo o bien resultaban una prolongación de las formas poéticas precedentes o bien se caracterizaron por la creación de un discurso poético cuyo foco derivó hacia discursos poco cercanos a la inmediatez cotidiana; un registro de esta última tendencia es el que tempranamente elaboró Evodio Escalante denominando a estas formas poéticas como “vanguardia blanca”¹²⁹.

¹²⁹ De acuerdo con Escalante, el grupo de poetas que denomina como vanguardia blanca (Gerardo Deniz, David Huerta, Coral Bracho y Alberto Blanco) son “emisarios de una actitud que quiere conservar un aspecto que se consideraría esencial a toda vanguardia: la subversión del lenguaje, pero que se desentiende al mismo tiempo de sus pretensiones totalizantes e incluso de gestos publicitarios [...] aíslan sus materiales lingüísticos y se construyen con ellos una fortaleza de cristal, inmune a los cambios sociales y refractaria a las convocatorias del escándalo”. Evodio Escalante, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca: los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”, en Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder (Co.): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992, pp. 27-45.

En 1960, durante el mandato del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), la clase gobernante se mostraba orgullosa de sus logros en la conducción del país. Se podía presumir de los avances en materia de salud, educación e infraestructura; un hecho importante fue que en 1953 las mujeres conquistaron su derecho al voto. Este desarrollo y consolidación del país en todos los ámbitos trajo como consecuencia un nuevo modelo de vida provocando además nuevas prácticas laborales, patrones de consumo y una ascendente clase media, por lo que la sociedad mexicana se transformaba en cosmopolita y urbana. No obstante, el descontento se agudizaba en el campo, pues el rezago era considerable en comparación de la ciudad: “la desigualdad era por ello un componente esencial de la realidad nacional. Un cálculo de la distribución del ingreso entre 1950 y 1963 daba resultados alarmantes: 10% de la población más rica concentraba casi la mitad de la riqueza nacional.”¹³⁰ Las inconformidades de obreros y campesinos eran resueltas por dos vías: la negociación en menor medida y la represión en las más de las veces, en 1958 telegrafistas, petroleros y maestros sufrieron la represión y el encarcelamiento de algunos de sus líderes; en 1959 la huelga de ferrocarrileros fue reprimida por el ejército, teniendo como consecuencia el encarcelamiento de Demetrio Vallejo y Valentín Campa, futuros estandartes de la lucha en contra de la represión y el autoritarismo del gobierno mexicano: “Este clima de gran inconformidad se vio alimentado por la Revolución cubana. [...] Esa experiencia revolucionaria nutrió los ideales de los inconformes y radicales mexicanos y en general de toda América Latina.”¹³¹ Nuevas formas de consumo, nuevas percepciones, nuevas prácticas laborales y formas de ocio y diversión, así como la creación de expectativas de ascenso social gracias a la educación, o bien al empeño y a la disciplina familiar con vocación empresarial, contribuían a configurar una

¹³⁰ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal/ El Colegio de México, 2008, p. 503.

¹³¹ *Ibidem*, p. 507.

sociedad menos provinciana y agraria para que una sociedad más cosmopolita y urbana tomara su lugar.

El sucesor de López Mateos fue Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) quien inició su gobierno en medio de un movimiento de médicos del IMSS e ISSTE, entre otras instituciones médicas. Por si fuera poco, “el 23 de septiembre de 1965 un pequeño grupo atacó el cuartel militar de Madera en Chihuahua, ese brote marcó el inicio de un periodo de actividad de varios grupos armados que, influidos por la experiencia cubana, intentaron cambiar el país por la vía violenta. [...] Entre los que peleaban desde el campo, estaban los normalistas Genaro Vázquez y Lucio Cabañas”.¹³² El punto de mayor conflicto del sexenio fue el movimiento estudiantil de 1968, que desembocó en la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, decenas murieron y otros tantos fueron reclusos en el penal de Lecumberri. A la par de la matanza estaban por celebrarse los XIX Juegos Olímpicos en la ciudad de México a partir del 12 de octubre. Después de un evento tan desafortunado como el sucedido en la Plaza de las Tres Culturas quedó evidenciada la incapacidad por parte del gobierno para escuchar, atender o negociar con las demandas de la sociedad civil.

Frente a un escenario como el anterior, los escritores y artistas no podían más que tomar partido¹³³, tal es el caso de José Agustín, Margarita Dalton, José Revueltas, Juan José Arreola, entre otros, que vivieron un tiempo en Cuba participando de actividades culturales; “los dos últimos fueron miembros de los jurados para los premios literarios otorgados por Casa de las Américas, encomienda que tuvieron también Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Jaime Sabines,

¹³² *Ibidem*, p. 508.

¹³³ En su ensayo “Los años sesenta: liberación y ruptura” Juan Antonio Rosado, señala que: “para ilustrar la toma de conciencia política, basten las palabras que dos escritores latinoamericanos expresaron al respecto en 1969. El cubano Roberto Fernández Retamar se pregunta: “¿es posible un intelectual fuera de la Revolución?, ¿es posible un intelectual no revolucionario?”, y el salvadoreño Roque Dalton afirma: “La libertad está condicionada por la revolución, no es una libertad individual”, y más adelante: “En la medida en la que seamos más revolucionarios, seremos más críticos”. En Fernández Perea Manuel, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Universidad Veracruzana/ FCE/ CONACULTA/ 2008, p. 316.

Emmanuel Carballo, entre otros autores mexicanos.”¹³⁴ Específicamente en el terreno literario, esta década resultó sumamente productiva en cuanto a publicaciones literarias, suplementos y semanarios. Algunos ejemplos son: *La Palabra y el Hombre*, *Pájaro Cascabel*, *El Corno Emplumado*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de Bellas Artes* o de la *Universidad de México*. Ana Chouciño señala en *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990* que Octavio Paz, Jaime Sabines y Rosario Castellanos configuraban el panorama poético al iniciarse la década y todas las discusiones y debates sobre poesía se desarrollaban alrededor de estas figuras. La llamada poesía culta ocupaba un lugar significativo en el panorama literario, sus exponentes más notables eran son Octavio Paz, Alí Chumacero y Jaime García Terrés, por mencionar algunos. La otra línea poética, la de la poesía cercana al habla cotidiana, se encontraba representada por Jaime Sabines y Rosario Castellanos, “el acierto de ambos reside en la utilización de un lenguaje exento de elaboraciones retóricas, a menudo coloquial, pero capaz de gran expresividad.”¹³⁵ En este sentido, dos tendencias poéticas que para algunos eran ya una franca confrontación, parecían dominar el escenario literario de la época: Jaime Sabines y Octavio Paz o Efraín Huerta y Octavio Paz; dos dicciones líricas que históricamente han representado universos contrarios: poesía popular vs poesía culta. Lo cierto es que la separación entre ambas tendencias no es en modo alguno totalizante o absoluta, así lo explica Anthony Stanton en su artículo “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”¹³⁶.

¹³⁴ Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer. literatura y política en México, 1962-1987*, México, UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2007, p. 72.

¹³⁵ Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997, pp. 14-15.

¹³⁶ Stanton explica que al acercarnos a la poesía mexicana contemporánea, resulta imposible sostener una oposición excluyente. Destaca la alianza entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo nuevo, el coloquialismo y la dicción depurada. Los ejemplos que da para ilustrar lo anterior son múltiples, pone por casos “Teoría prosaica”(1931) de Alfonso Reyes, al respecto dice: “los tonos abarcan varios extremos: seriedad y humor, solemnidad y burla, refinamiento y coloquialismo, lo público y lo privado, artificio y sencillez, cortesía y parodia. Alianza entre lo popular y lo culto, entre giros coloquiales y arcaísmos, pero todo destilado hasta alcanzar un equilibrio entre los polos opuestos, reconciliados en el poema. (...) Esta introducción del prosaísmo y el coloquialismo, del humor y la ironía, dan a Reyes pleno derecho a figurar en la historia de la antipoesía hispanoamericana.” Se refiere también a

En el aspecto cultural, la militancia política a la par de una actitud crítica tanto en la realidad como en la escritura fue el sello característico de un grupo numeroso de artistas y escritores que a partir de este nuevo contexto repensaron su relación con la palabra y en consecuencia con la escritura. Dicha reflexión derivó en una praxis que vinculaba el quehacer escritural con la realidad inmediata: “esta forma diferencial de escritura se funda en la exploración de potencial lingüístico; no se trata de convertir al texto en único centro de atención, en el acto único de la escritura, sino por el contrario, de remitir el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con el propósito de “decir algo más”¹³⁷. Así entonces, la palabra se vincula con la realidad y todo lo que ella abarca: lo social, político, económico y cultural; tal alianza la logra mediante un lenguaje que, a través de los recursos formales adecuados, lleva al poema la cotidianeidad. Lo que explica la explosión de la coloquialidad poética como una dicción central en esa época.

La década de los sesentas representó una transformación de la literatura mexicana en términos formales y temáticos; la inserción de lo urbano y cosmopolita con toda su vitalidad y desencanto y un nuevo paradigma de un modelo social convulso y sumamente complejo se veía retratado en las páginas de los libros. El lenguaje por supuesto era el transmisor de esa realidad que se mostraba caótica y vertiginosa: “Diez años después de la publicación de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz (1914-1998), Armando Jiménez —utilizando fuentes netamente populares— enfoca otra vez al mexicano, pero desde una perspectiva distinta: la de la

José Gorostiza, tal vez como el mayor exponente de la poesía pura en México y dice de *Muerte sin fin* (1939) que es el gran monumento a la poesía como perfección formal, como reflexión intelectual, sin embargo encuentra en el poema una gran paradoja: “en esta poesía metafísica de la cual la vida cotidiana, lo coloquial, el humor y lo prosaico parecen haber sido desterrados, en esta poesía rigurosamente pura, aparecen intromisiones de elementos populares.” Los versos que ejemplifican lo anterior son: “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el diablo / ¡Anda putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo”. Stanton agrega a su reflexión que después de *Muerte sin fin* la poesía tiene que seguir otros rumbos, ya que el camino de la poesía pura está clausurado. Anthony Stanton, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 501, 1992, págs. 101-112.

¹³⁷ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, op.cit., p. 11.

cotidianidad considerada como más soez y vulgar en *Picardía mexicana* (1960)”¹³⁸ Por su parte, una línea de la poesía de la década de 1960 como ya se advirtió arriba, lleva sus preocupaciones sociales al texto lírico, esto a través de un lenguaje accesible cuya ancla está en la realidad inmediata. Al respecto, Ana Chouciño señala que: “La característica más notable de estos poemas consiste en que la mayoría comparten un lenguaje muy accesible que responde a la experiencia cotidiana e inmediata. Muchos de estos poemas hablan de la cólera provocada por ciertas situaciones sociales (tema que tratan con frecuencia, aunque sin intenciones propagandísticas).”¹³⁹

a) *La espiga amotinada*

Un ejemplo de lo anterior es que a inicios de la década de 1960, cinco poetas, Juan Bañuelos (1932), Eraclio Zepeda (1937-2015), Jaime Augusto Shelley (1937), Oscar Oliva (1938) y Jaime Labastida (1939) publicaron un volumen colectivo conformado por cinco libros, su título, *La espiga amotinada*, prologado por Agustí Bartra, quien advierte que el tema central del libro “será el hombre”, y que “en conjunto, la poesía de estos cinco poetas está en relaciones, buenas o malas, con la realidad. Y de ahí que, fundamentalmente, sea una poesía de temas”¹⁴⁰. Bartra pone el acento en la proximidad que, desde el discurso poético, los cinco escritores establecen con su entorno inmediato, lo que traerá como consecuencia una “poesía-acontecimiento”. Este apunte del prologuista es un rasgo que permanente se ha destacado en muchos de los estudios críticos, ensayos o artículos que sobre la época y el libro se han realizado; todos enfatizan como rasgo característico la preocupación por el entorno inmediato y por el aspecto social; Jorge Aguilera

¹³⁸ Juan Antonio Rosado, p. 311.

¹³⁹ Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁰ Agustí Bartra, “Prólogo” a *La espiga Amotinada*, México, FCE, 1960, p. 8.

encuentra que el contexto social e histórico en el que estos escritores vivieron y escribieron determinó su poesía:

La espiga amotinada es una guerrilla literaria (de la estirpe del Estridentismo, el Poeticismo y, con posterioridad, del Infrarrealismo) más exitosa en la historia de la literatura mexicana. Emulando las tácticas insurgentes en boga, su irrupción recuerda la estrategia del “foco guerrillero” proclamada por el “Che” Guevara: aspira a instaurar un centro de irradiación, prender la mecha de la inconformidad y la revolución en la poesía mexicana. Comprensible acaso en el contexto de su aparición: años de utopías por realizar, sistema cultural aún generoso y con afán de inclusión, caldo de cultivo intelectual propicio para el imbricamiento de lo literario a lo social, en relación siempre dialéctica.¹⁴¹

Así entonces, la publicación de *La espiga amotinada* en 1960 se conecta con una serie de acontecimientos políticos y poéticos en América Latina, los cuales ya esboqué en las páginas previas, y debe ser revisada desde esta perspectiva. Dicho en otras palabras, no es un volumen cuya aparición sea fortuita, es una declaración estética por parte de cinco autores que encuentran en lo social y en lo cotidiano la materia prima para su poesía; así es expresado por ellos en la introducción previa a cada uno de los libros. La disertación que, por ejemplo, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida, hacen sobre el lenguaje que debe nombrar esa realidad es importante sólo en la medida que ésta se comprueba en su poesía. Es verdad que ninguno de los autores que conforman el volumen expresa que su escritura sea coloquial, sin embargo encuentro que en sus textos hay rasgos de coloquialidad, además de que lo expuesto en sus introducciones deja en claro su posición frente al lenguaje poético. Oscar Oliva lo dice de esta manera: “Saber comprender las angustias y ansias de libertad del hombre contemporáneo, y decir esto, siempre desde el lugar mismo de los acontecimientos, con las palabras más ardientes, desnudas de todo

¹⁴¹ Jorge Aguilera López, *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2010, p. 60.

ropaje innecesario”.¹⁴² Por su parte, Eraclio Zepeda apunta: “creo que la poesía debe ser sencilla, clara, casi un ponerse a hablar con un amigo; por lo tanto en mi obra quiero evitar rebuscamientos, limaduras infinitas, tono doctoral. He dicho una poesía sencilla, más no intrascendente”¹⁴³. Finalmente, Jaime Labastida apunta: “Estoy contra los falsos, contra los que mienten al escribir. Debemos luchar en contra de lo artificioso hasta lograr una dura entraña de sinceridad emotiva. [...] Hago mío este pensamiento de los “Anales de los Xahil” [...] su lenguaje no era claro; por eso su nombre es silencioso.”¹⁴⁴ La proclama poética de cada autor es hecha con franqueza y sus poemas serán una reafirmación de ésta; el énfasis que Oscar Oliva, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida ponen en un lenguaje claro, despojado de elementos artificiosos que oscurecen su comprensión, se corresponde con el objetivo de los llamados poetas coloquiales.

Expuesto el panorama anterior, analizaré algunos poemas que dan cuenta de, por una parte, la coloquialidad y, por otra, del momento histórico. Aquí un extracto del fragmento “VI” del poema “Elegías Alrededor del cuerpo”¹⁴⁵ de Óscar Oliva (Chiapas, 1938). El poema se compone de cuatro fragmentos que hacen las veces de una reflexión por parte del sujeto lírico sobre sí mismo y la colectividad que lo rodea, el escenario de la disquisición será el México de la década de 1960. Por ejemplo, en el fragmento I leemos: “¡Qué felices somos! / mírame reír en la boca del hambre, / ¡este pueblo de México es dichoso! / ¡el dinero no cuesta!”. El tono de todo el poema estará signado por esa meditación; analicemos pues, el siguiente fragmento:

¿Qué día es hoy?
Ronco de tanto gritar,
¿qué pasa?
Un ventarrón amenaza con derrumbar al día.
Papeles, azoteas, sábanas tendidas y planetas extraños

¹⁴² *La espiga amotinada, op.cit.*, pp. 63-64.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 199-200.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 94.

se trastornan arriba en el lazo que los une.
El niño no ha dicho su primera palabra
y su abuela materna no ha muerto.
Los hombres se unen para maldecir.
Tales cosas se miran esta mañana
de la que yo les hablo.
No es posible aguantar más.
La cebolla atosiga con puntas mi mirada.
¡Este pueblo de México tiene hambre!
¡Para qué los poetas!
¿Para que la palabra baje
como un ángel idiota
a sostenerse de los sobacos?
Algo va a venir.
¿Es posible ser Patriota
con un peso,
un pan,
mil desgracias?
No fuerces tu vista delante de la luz
porque la perderás.

[...]

No vendan telas
ni carnes ni frutas
ni trajes para vestir al millonario.
No vendan su desgracia al primero que pase.
No esclavicen sus pies a los zapatos.
¿Y de qué vamos a vivir? Me preguntarán.
Del aire.
¿Y de qué vamos a arroparnos en el invierno?
Del aire.
¿Y de qué nos divertiremos?
Del aire.
¿Y de qué vamos a comer?
¡Del aire!
¡Mientras tengamos aire y paz en nuestras manos,
viviremos del aire, del aire, del aire!
Algo bueno se avecina.
Algo se anuncia en este día que mata.
¡Viva la bandera roja de la sangre!
¡Abajo mi mirada!
¡Mueran mis pulmones para no morir demasiado!
¡Viva el salario vivo de mis ojos!
Algo va a ocurrir.
Me duele la punta del corazón.
Me duelen las semanas

de este mes de marzo,
la gramática,
el pie de mi pierna, el metatarso!
El pesar como el mar, marea.
Hasta que mi corazón se canse de brincar como un sapo,
¡humarea! ¡humarea!

El poema inicia con una pregunta clara y directa, es un cuestionamiento que de forma cotidiana solemos hacer, no hay metáforas ni intenciones poéticas en ella: “¿Qué día es hoy?” En el segundo verso la voz lírica declara su estado: “ronco de tanto gritar”, suponemos entonces que el tema del fragmento oscila entre lo grave o lo terrible y una pregunta precede a la afirmación del verso anterior: “¿qué pasa?”. Los versos posteriores son una enumeración de eventos habituales y ordinarios, hechos que conforman la cotidianidad de un lugar o país, expresados todos mediante un lenguaje que no recurre a figuras retóricas o a un discurso grandilocuente, es la descripción de lo que la voz poética observa: “El niño no ha dicho su primera palabra/ y su abuela materna no ha muerto./ (...) Tales cosas se miran esta mañana”. El tono del poema cambia en los versos posteriores, pues se introducen oraciones cuya admiración o sorpresa enfatizan un sentimiento de desgarramiento o desesperación frente a la realidad circundante: “¡Este pueblo de México tiene hambre!/ ¡Para qué los poetas!/ ¿Para qué la palabra baje/ como un ángel idiota/ a sostenerse de los sobacos?/ Algo va a venir.” La suma de versos cobra sentido si los analizamos a la luz del contexto social de la década de 1960: un país signado por el autoritarismo y la desigualdad social; frente a un escenario como éste, la voz lírica hace una reflexión sobre la utilidad de la poesía y se refiere a la palabra como “un ángel idiota” que poco o nada puede hacer.

En relación con los recursos de la coloquialidad que he planteado como esquema de análisis del uso de esta poética, encuentro que el texto utiliza de manera destacada *la resignificación literaria* en dos de sus modalidades, la primera de ellas es la ironía, esto es que dos elementos disímbolos se unen y producen una nueva realidad cuya interpretación depende de

la lectura contextual de tales elementos. En el fragmento analizado, se observa en la queja o lamento de la voz poética, pues en los primeros versos existe sólo una descripción de lo cotidiano, el verso que da paso a otro plano o atmósfera en el poema es: “no es posible aguantar más”, a partir de éste, el discurso poético se torna colérico, al tiempo que el sujeto lírico busca ridiculizar o evidenciar el papel trivial y hasta inútil de los poetas cuando llama “ángel idiota” a la palabra. Así entonces, se ironiza sobre esa realidad; según Asunción Barreras, “la ironía se deduce de lo que dice y cómo lo dice el enunciador irónico, así como por el contexto en el que lo dice.”¹⁴⁶ Los versos finales del fragmento confirman el tono sarcástico del poema: “no fuerces tu vista delante de la luz/ porque la perderás”, la luz irrumpe como un elemento cuyos valores no son positivos frente al desastre del país, declaración que va acorde con el estado de cosas del México de 1960.

La otra modalidad de *la resignificación literaria* es la intervención de frases hechas, dichos populares, clichés y frases comunes en el texto; en este caso la inserción en el poema de una frase hecha, reconfigura el sentido de ésta al aparecer en un contexto metafórico. Lo anterior se ilustra con los siguientes versos: “¿y de qué vamos a vivir? Me preguntaran./ Del aire./ ¿Y de qué vamos a arroparnos en el invierno?/ Del aire. [...] ¡Mientras tengamos aire y paz en nuestras manos,/ viviremos del aire, del aire, del aire.” *Vivir del aire* es una frase hecha que indica que se puede subsistir a pesar de condiciones sumamente precarias o adversas, su sentido irónico reside en que el significado literal de la frase se entiende en sentido inverso.

Hasta aquí dos elementos son centrales en el poema, por una parte, el lenguaje llano desde el cual se nombra y las referencias a una realidad muy concreta, ambas características son definitorias de *La espiga amotinada*, además de que dan cuenta de un espíritu de época que no se

¹⁴⁶ Asunción Barreras Gómez, “El estudio de la ironía en el texto literario”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, No. 27-28, 2001-2002, p. 245.

circunscribe sólo a México sino también al contexto latinoamericano. Otro aspecto de la poesía coloquial que no puedo dejar de mencionar, dado que define también buena parte de la preocupación y en consecuencia, temática de los poemas coloquiales, es la militancia por parte de los escritores en partidos de izquierda; su activismo político y una férrea actitud crítica frente a la situación político-social de sus países. Carmen Alemany expresa al respecto: “existe en sus libros una especial preocupación [...] por situaciones anómalas, que desgraciadamente en América Latina pasan a formar parte de la normalidad: golpes de estado, dictaduras, comandos paramilitares, etc. [...] Y es que los poetas coloquiales por regla general hombres y mujeres de ideología izquierdista se enfrentan a situaciones sociales desiguales.”¹⁴⁷ Por eso cuando en el fragmento se lee: “¿Es posible ser Patriota/ con un peso,/ un pan,/ mil desgracias?”, asistimos a una serie de cuestionamientos que trascienden la mera queja porque se instalan en el punto nodal del conflicto que es la desigualdad sistemática y estructural en la que el México de entonces (y de ahora) estaba sumido. Algunos versos no echan mano de figuras retóricas, no acuden a la metáfora, son llanos y directos porque sólo de esa manera se refleja el sentimiento de desesperanza. La alternancia de versos compuestos mediante figuras retóricas y versos cuyo origen es el lenguaje coloquial va enhebrando un discurso que se torna comprensible y cercano para un lector no especializado.

Por otra parte, en los versos arriba citados encuentro reminiscencias del poema “Un hombre pasa con un pan al hombro” del libro póstumo *Poemas humanos* de César Vallejo. El diálogo o vasos comunicantes se genera entre los versos: “¿Para qué los poetas!/ ¿para que la palabra baje/ como un ángel idiota/ a sostenerse de los sobacos?/ ¿Es posible ser Patriota/ con un peso,/ un pan,/ mil desgracias?”. Por su parte Vallejo dice: “Un hombre pasa con un pan al hombro/ ¿voy a escribir, después, sobre mi doble?/ Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su

¹⁴⁷ Carmen Alemany Bay, *Poética Coloquial Hispanoamericana*, op.cit., p. 86.

axila, mávalo/ ¿con qué valor hablar del psicoanálisis?”¹⁴⁸ Ambos son un cuestionamiento al papel del valor social del poeta, en el caso de *Poemas humanos*, éstos fueron escritos entre 1931 y 1937 durante la etapa de militancia de Vallejo, en su ensayo “Los artistas ante la política” (1927), señala que el artista es inevitablemente, un sujeto político y como ya afirmé en líneas anteriores, lo estético es político también. De este modo, muchos de sus escritos serán una reflexión crítica al papel del creador frente a la opresión, hecho que lo lleva también a meditar sobre el lenguaje poético; al respecto apunta Evodio Escalante: “su poesía es la búsqueda de un lenguaje adecuado para hablarle a las masas de nuestro siglo.”¹⁴⁹ De esta forma, el diálogo entre los versos de Vallejo y Oliva, se explica porque parece que ambos tienen la misma raíz: una preocupación por el papel del artista frente a su realidad y una crítica a un sistema social que permite las desigualdades, esto expresado a través de los medios formales adecuados, es decir, un lenguaje, en lo posible, alejado de la retórica grandilocuente.

En suma, a Óscar Oliva no le interesa disfrazar su preocupación por el estado del país, deliberadamente acude a estrategias literarias que le permitan crear un discurso poético claro y directo, así lo dice en la introducción de su libro: “Nosotros, los nacidos entre las dos guerras, tenemos el compromiso de hablar y de pelear.”¹⁵⁰ En este sentido, para Oliva la poesía es claramente una toma de partido estética y política.

Las estrategias literarias que siguen los poetas de *La espiga amotinada* para dar la apariencia de discurso hablado al texto poético son múltiples, hay en estos textos un trabajo formal, una conciencia clara y deliberada por imitar el discurso cotidiano. Los tres recursos planteados en el capítulo anterior: *La jerga social, la retórica simplista y la resignificación*

¹⁴⁸ César Vallejo, “Un hombre pasa con un pan al hombro”, en *Obra poética completa*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 274.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵⁰ *La espiga amotinada, op. cit.*, p.63.

literaria, dan cuenta, cada uno a su manera, del modo en el que los poemas coloquiales se configuran. Líneas arriba revisé un texto de Óscar Oliva, en el cual encontré que el recurso que estructura la coloquialidad es la *resignificación literaria* en dos de sus modalidades: la inserción de frases hechas, dichos populares y giros de la conversación diaria, así como el uso de la ironía; ambas estrategias son prototípicas de la poesía coloquial latinoamericana. Por su parte, en la poesía de Eraclio Zapeda esto se vuelve todavía más específico y peculiar, tomando en consideración la posición de este segundo autor frente al lenguaje poético: “creo que la poesía debe ser sencilla, clara, casi un ponerse a hablar con un amigo.”¹⁵¹ Dicha declaración recuerda a la de casi cualquier poeta coloquial latinoamericano de la época, por ejemplo a Nicanor Parra cuando reflexiona sobre la importancia del “lector-interlocutor”: “el interlocutor es un espejo del sujeto que habla. De manera que éste no tiene que ver sólo con el trabajo literario sino también con la presencia del hombre en este mundo.”¹⁵² Por su parte, el poeta cubano Eliseo Diego, cuya obra se sitúa en una veta normalmente no asociada al coloquialismo, coincide con lo dicho por Parra cuando afirma que:

Un poema se hace con tres elementos fundamentales: la palabra, el poeta y el lector. El lector es el artífice último del poema [...] El poema se perfecciona cuando es comunicado a alguien; si no, ¿qué sentido tendría? [...] contar con el lector es la mejor garantía contra las trampas, las infidelidades, las marrullerías del idioma y el lector. ¡Está cerca! Es uno mismo. Así como él, el lector, es a su vez poeta.¹⁵³

Así entonces, las coincidencias entre los poetas coloquiales respecto al papel central que juega el lector es incuestionable, además de que en la mayoría de los casos las estrategias para lograr ese acercamiento son semejantes como quedó demostrado en el capítulo dos. De igual manera, no puedo obviar que las condiciones de producción y enunciación obedecen al contexto de cada

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 159.

¹⁵² Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981, p. 54.

¹⁵³ *Idem.*, pp. 162-163.

escritor; regresando al caso mexicano y atendiendo a ese contexto, Patricia Cabrera señala en su libro *Una inquietud de amanecer. Literatura política en México, 1962-1987*, que: “A la espiga amotinada le corresponde haber interrumpido en la década de los sesenta con una propuesta abiertamente impugnadora de las normas poéticas y los valores dominantes en el México del paso de los años cincuenta a los sesenta, y haber creado una poesía arraigada en su circunstancia histórica y en el mundo cotidiano, colectivo y en crisis.”¹⁵⁴ Esa coyuntura histórica tan compleja fue enunciada desde un lenguaje que puso de manifiesto la dimensión social, política y humana. Como ejemplo de lo anterior sirve de ejemplo un fragmento del poema “Del año zozobra”¹⁵⁵ de Eraclio Zepeda (Chiapas, 1937).

Porque no existe sabor en mis encías,
porque no hay ya nada en mis viejos pantalones,
porque no hay compañera, ni fuerza, ni coraje,
porque todo lo tengo roto como el saco,
porque en mis ojos nada llevo propicio a cosecharse
es que me pongo a correr por los caminos
y a hacer notar al mundo que no me pasa nada.

[...]

En verdad, por el nombre con que firmo
los documentos de la ley,
por la luz que danza en los objetos de mi casa,
por mi madre y por mi hermana que se mueven de sol a sol
ocupadas en pequeños menesteres,
por todo ello en verdad, en verdad,
ahora van a oírme.

[...]

No más simulaciones, por favor, no más simulaciones.

[...]

¹⁵⁴ Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer, op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁵ *La espiga amotinada, op.cit.*, pp189-196.

Considerando que la palabra es responsable
de los incendios iniciados en su hacienda
y puede, en consecuencia, ser sujeta a tribunales;
considerando que la voz es susceptible de ser enmudecida
a resultas de las mentiras por ella germinadas;
considerando asimismo que la mano es cómplice
de los signos que traza en las superficies aptas del escrito.

[...]

No desesperes, tierra erosionada,
no te ofusques, Eraclio de bejucos,
ni te apenes, sargento granadero,
no pierdas la esperanza, campesino.
Todo habrá de cambiar en el planeta,
sólo el que es ateo inventa situaciones,
por la divina providencia habrá justicia,
los que mueren de hambre irán al cielo,
bienaventurados los ciegos que no lean los periódicos,
gloria eterna al que bese la mano del obispo.
¡Vamos, arrodíllate, borrego del señor,
aúlla tus plegarias, hijo pródigo, tú pecador!
Hoy es nochebuena y mañana es navidad.
Vamos a rebuznar junto al pesebre.

[...]

Esto es lo que quería decirles, amigos.
Si algo se ha callado, puede sembrarse en el moreno
surco de la mano.

Mañana,
todo habrá caído tierno, como el polvo
sobre mi sombrero blanco,
y es posible que aún podamos silbar en las banquetas.

En la primera estrofa el hablante poético establece de manera descriptiva y franca su relación con el mundo, vínculo que construye desde la soledad, el vacío y la tristeza: “porque no tengo nada, es que puedo hablar con el mundo”. El recurso que a lo largo del poema se desarrolla es *la retórica simplista*, en la primera estrofa la anáfora generada por el uso del nexos *porque* emula el discurso hablado, en el terreno sintáctico o gramatical los dos últimos versos de la estrofa

funcionan como oración principal y son introducidos por el verbo ser, lo que hace las veces de predicativo, ello resulta de una imitación del discurso hablado. La inserción del nexa *porque* al inicio de cada verso es una clara marca de oralidad, lo cierto es que la construcción total de casi todos los enunciados, no refieren al registro coloquial, de hecho, el efecto poético de esta primera estrofa se logra mediante la concatenación de imágenes, la suma de éstas junto con las referencias léxicas y semánticas apuntan a la llaneza o sencillez.

El primer verso no es una construcción del habla cotidiana: “porque no existe sabor en mis encías” es una metonimia cuyo significado refiere a la no percepción de sabores. “Porque todo lo tengo roto como el saco” es un símil que alude a una vida fracturada. Otro ejemplo lo encontramos en la metáfora: “porque en mis ojos nada llevo propicio a cosecharse” que destaca la vacuidad y el vacío. La segunda estrofa continúa con la repetición como figura retórica predominante, misma que es parte constitutiva de *la Retórica simplista*; señalamos que ésta crea un efecto de naturalidad en el discurso en la medida que ciertas palabras se repiten, lo que usualmente suele suceder en el lenguaje hablado: “por la luz que danza en los objetos de mi casa,/ por mi madre y por mi hermana que se mueven de sol a sol”/ “por todo ello en verdad, en verdad”. Identificamos además la inclusión de una frase hecha en el poema: “de sol a sol”, lo cual refuerza el sentido de coloquialidad en el poema, debido a que es otro de los elementos constitutivos del recurso en cuestión.

El verso final de la segunda estrofa anuncia el cambio de tono: “ahora van a oírme”, la voz poética le habla a una colectividad y exige de ella su atención. Si bien el tema inicial del poema era la soledad del sujeto lírico, ahora en el centro de la reflexión está la palabra a la cual a través de la prosopopeya se le atribuyen cualidades humanas, por ello “puede ser sujeta a tribunales”. El poema inició con una declaración muy personal, la voz poética va nombrando su estar en el mundo, lo cierto es que a medida que el texto avanza, el sujeto lírico abandona el tono

íntimo, deja de ser el centro y su preocupación se desplaza a las problemáticas sociales: “No desesperes, tierra erosionada,/ no te ofusques, Eraclio de bejucos,/ ni te apenes, sargento granadero”. El autor del poema, Eraclio Zepeda, se implica en el texto e incluye su nombre real, al cual se van sumando otros sustantivos que si bien no son nombres, cumplen la misma función gramatical en tanto nominan y dan identidad: “ni te apenes sargento granadero/ no pierdas la esperanza, campesino”; entonces no es ya su condición humana particular lo que le ocupa, pues en sus preocupaciones o reflexiones está la comunidad y lo que a ella le acontece. Este aspecto lo solemos encontrar en las poéticas coloquiales, pues en muchos de los casos no es el individuo el foco de atención en el poema, la atención se desplaza a la sociedad y sus problemáticas; ya sea a partir de la mirada de la voz poética en particular o mediante la creación de una voz colectiva, es decir, un nosotros que busca vincularse con el receptor al cual alude. Creo que por esta razón es que muchos estudios sobre coloquialidad suelen vincularse con la poesía comprometida o política y en algunos casos se vuelven sinónimos. Al respecto Jorge Aguilera señala:

Un elemento necesario para describir la poesía política comprometida es el tema del lenguaje empleado, el registro lingüístico y el vocabulario seleccionado desde donde se enuncia el poema. Dado que un requisito connatural a esta poesía es su necesidad comunicativa, puesto que se asume como destinada a un lector que siempre está en el horizonte, la poesía comprometida ha sido habitualmente identificada con la llamada “poesía coloquial” o “conversacional”. La diferencia es de enfoque, más que de intereses poéticos de los autores. El término poesía coloquial hace referencia al registro lingüístico empleado en la construcción formal del poema, en tanto que el término poesía comprometida refiere al contenido temático con que se elabora el mismo.¹⁵⁶

Los recursos formales de los cuáles el autor se vale para abordar el tema son, como ya lo expusimos, diversos. Sin embargo, la ironía ha sido en el poema de Óscar Oliva y en menor medida en “Del año zozobra”, un elemento presente; Rogelio Guedea, ya lo había apuntado, en

¹⁵⁶ Jorge Aguilera López, *Más allá de la marginación....op. cit.*, p.58.

Reloj de pulso en donde hace un recorrido por los distintos momentos en los que este rasgo se ha hecho presente en la lírica mexicana, advierte que uno de los usos “del recurso irónico es no caer nunca en la mofa, el chiste o la fácil gracejada.”¹⁵⁷ Esto podemos comprobarlo en el poema “Del año zozobra”. El texto dice: “bienaventurados los ciegos que no lean los periódicos,/ gloria eterna al que bese la mano del obispo./ ¡Vamos, arrodíllate, borrego del señor/ [...] hoy es nochebuena y mañana es navidad./ vamos a rebuznar junto al pesebre.” Como sabemos, la lectura irónica se establece a partir de la contradicción de los términos, y eso sucede en estos versos: los ciegos no pueden realizar la acción indicada; la “gloria eterna” se contrapone al sentido de sometimiento que hay en las acciones de “besar la mano” y “arrodillarse”; el acto de “rebuznar” junto al pesebre contradice la idea de adoración de dicho espacio sagrado. En los tres casos, la ironización recae sobre el espacio del ritual religioso católico, por lo que podemos deducir que la intención de los versos no es burlarse, sino establecer una crítica más profunda sobre la institución religiosa.

Estamos pues, frente a una voz reflexiva que parte de su individualidad y desde ella habla a la comunidad, el tono de lamento personal se extiende hacia el ámbito colectivo, de este modo la construcción de un lenguaje poético próximo a la coloquialidad es necesario para establecer el vínculo entre el sujeto que enuncia y el grupo social al que va destinado el discurso. Esta actitud frente al lenguaje y al entorno social que observamos en Zepeda, desde luego es extensiva a todos los miembros de la espiga amotinada, tal como lo observamos previamente en Oliva y como podremos confirmarlo también en Jaime Labastida.

El proyecto poético de Jaime Labastida (Sinaloa, 1939) se configuró a partir de tres elementos vitales: hombre, vida y escritura. La ruta que para tal propósito siguió estuvo determinada por una palabra que apostara por lo más humano y se distanciara de lo meramente

¹⁵⁷ Rogelio Guedea, *op. cit.*, p. 119.

ornamental; asume pues que la obligación del creador es buscar un arte que nombre la vida: “Debemos luchar en contra de lo artificioso hasta lograr una dura entraña de sinceridad emotiva.”¹⁵⁸ El común denominador de sus poemas será siempre una realidad orgánica cuyos personajes son seres comunes que habitan lugares por lo general hostiles, si bien el autor no ofrece al lector una ubicación geográfica específica, podemos inferir que alude al espacio de la República mexicana. En este sentido, el lenguaje debe ser consecuente con el objetivo de nombrar lo que acontece a esos hombres y mujeres cuyas vidas discurren en escenarios habituales como es la ciudad, un pueblo o el campo; el poema “Estaciones de un pueblo”, ilustra lo anterior.

Un pueblo cayendo en las esquinas,
mendicante frente a puertas cerradas,
sabe que no puede sufrir ya más insultos
callando bajo látigos y oro,
que no siempre, como ahora, vivirá Abel
en este sitio donde el agua se endurece.
Este pueblo gimiendo bajo sucia conquista y colonatos
será Caín, madurador del bronce.

Pueblo, persígnete:
En el nombre del Hambre,
del Odio
y de la Santa Blasfemia.
[...]

Tendido sobre su cama hecha de piedra y de tezontle,
dura como la gruesa lágrima de una mujer
ante la muerte fresca de su hijo,
el peso de cualquier abundancia le sofoca.
Vive por vengar el dolor de mancebas derrotas,
por maldecir el lazo que le anuda el tropo de azúcar en los dedos.
Y entra en el atrio de una iglesia,
rompe la puerta y sus herrajes y, en la nave,
agonizante ya por las espadas de luz que la atraviesan,
grita su desgracia de sentencias azules.
[...]

Un asesino lleva sentado sobre sus hombros

¹⁵⁸ Jaime Labastida, *La espiga amotinada, op.cit.*, p. 200.

el cadáver del hermano que mató
en un día de embriaguez
con abundante licor de luna espesa.
fardo del remordimiento sobre el lomo de la conciencia.

[...]

Así como el dolor llegó, también se va.
Amanece la risa sobre este pueblo de alfareros,
como dioses sentados en la tierra.
La hormiga roba el grano a los avaros designios.
Arrullo de placeres; canto gutural y ritmo agónico
en el filial misterio de la noche;
la flauta, como vasto silencio conjurado;
las plumas ancestrales, los dioses de ondulantes espigas;
la pirámide, puerta del asombro, reverencia al enigma,
al nudo pétreo del misterio; y el juego pirotécnico,
carrizo en luz que desprecia cabezas y abate vírgenes tinieblas.
las puertas giran sobre goznes ancianos en el muro pálido del aire,
y este pueblo se planta semillas en la boca
porque lleno está su pulmón de blancos vientos.

En este poema el lenguaje recurre al primero de los tres recursos que planteé en el segundo capítulo, *la jerga social*. Como habíamos establecido, este recurso consiste en “la recreación de una situación comunicativa en un contexto imaginario, que permite al lector reconocer la cercanía de su lenguaje cotidiano con el utilizado en el texto poético.”¹⁵⁹. Si observamos el texto de Labastida, notaremos que, detrás de la construcción retórica (abundante en metáforas e imágenes), existe una suma léxica poblada de términos propios de cualquier espacio rural mexicano de la época: “Un pueblo cayendo en las esquinas”, “Tendido sobre su cama hecha de piedra y de tezontle”, “Amanece la risa sobre este pueblo de alfareros”, “este pueblo se planta semillas en la boca”. Esta elección de vocablos da la apariencia, por semejanza, de establecer un lugar de enunciación familiar para cualquiera que conozca los giros lingüísticos del campo mexicano, un efecto que puede recordar las estrategias de Juan Rulfo para crear la impresión al

¹⁵⁹ Vid. Cap. II, p. 12.

lector de “escuchar” al campesino, por más que seamos conscientes del artificio detrás del texto: una voz literaria que utiliza el “lenguaje campirano” para hacer con él una estrategia retórica. Sirva como ejemplo de la comparación anterior este fragmento de “Luvina”, en el cual el personaje narra el espacio físico de un pueblo, lo hace con un lenguaje llano y sólo en virtud del particular acomodo de las palabras se crea el efecto literario característico de Rulfo, que aquí equiparo al logrado por el poema de Labastida: la ilusión de coloquialidad dada por el vocabulario, pero no por la complejidad retórica del texto, el cual está poblado de metáforas e imágenes literarias:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted.¹⁶⁰

Uno de los recursos que hemos visto aparecer con mayor profusión en la obra de los autores de *La Espiga amotinada* es la ironía, dado que es este recurso permite establecer una lectura crítica de la realidad porque exige el conocimiento de un contexto determinado por parte del lector de aquello sobre lo que se ironiza. En este sentido el poema de Labastida utiliza esta figura en un sentido semejante al de Zepeda, al crear una crítica a la institución religiosa en el contexto del poema, lo cual resulta una provocación si tomamos en consideración la alta incidencia del catolicismo en los espacios rurales mexicanos de esta época: “Pueblo, persígnate:/ En el nombre del Hambre,/ del Odio/ y de la Santa Blasfemia.”

¹⁶⁰ Juan Rulfo, “Luvina”, en *Pedro Páramo y el Llano en llamas*, México, Planeta, 1988, pp. 183-184.

Como hemos notado, en la obra de los autores reunidos en el volumen *La Espiga amotinada*, hay un uso de diversas estrategias retóricas para conformar un discurso que permanentemente recurre a la coloquialidad para lograr conseguir la eficacia de su propósito estético: una poesía cercana al mundo, al hombre y a la sociedad, que comunique y problematice la realidad circundante sin sacrificar el trabajo formal intrínseco al texto poético:

La Espiga fue un grupo tan *sui generis* como todo fenómeno humano. No fue una generación. Pero su experiencia cifra toda una serie de descoyunturas de su generación: la confrontación con un México en crisis continua, ora solapadamente, ora en la primera plana de los diarios del mundo. [...] El cuestionamiento, la crítica, el patriotismo y la misma frustración que presentan sus obras son las de toda una nación¹⁶¹

La escritura de *La Espiga amotinada* surge en un momento complejo del país y representa un punto de quiebre en la tradición lírica mexicana; recordemos que la poesía mexicana venía transitando por un camino que la había acercado cada vez más hacia un discurso trascendentalista, por lo que la apuesta del grupo fincó sus objetivos en la construcción de una poética cuyas preocupaciones se vincularon con la realidad inmediata, tanto en lo formal como en lo temático. De este modo, *La Espiga* abrió el camino y permitió el ensanchamiento de las diversas rutas del lirismo nacional.

b) Jaime Sabines

La espiga amotinada representó la apuesta por una dicción que en la tradición poética mexicana cobraría cada vez más presencia. Sin embargo, previo a la publicación de este libro, en la década anterior un grupo de escritores incorporaban a su poesía rasgos de coloquialidad, el ejemplo más

¹⁶¹ Paul Borgeson, “La espiga amotinada y la poesía mexicana”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 148-149, Julio-Diciembre 1989, pp. 1187-1188.

significativo es Jaime Sabines (Tuxtla Gutiérrez, 1926) cuyo lenguaje y temas estuvieron siempre insertos en lo cotidiano, características que claramente se sumaron a un proyecto poético que abarcaría a Latinoamérica y por supuesto México: la antipoesía y la poesía coloquial. De esta manera, en México, la poesía coloquial había aparecido con la obra de Sabines, por ejemplo, desde la publicación de su primer poemario: *Horas* (1950), en el cual ya se muestran los primeros rasgos del lenguaje poético característico del chiapaneco. Samuel Gordon explica y aventura una hipótesis muy interesante respecto a la propuesta estética de Sabines, una propuesta que se adelanta por al menos cuatro años a un libro fundacional del coloquialismo en Latinoamérica, nos referimos a *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra.

Comencemos por historiar algo de su proximidad con la antipoesía y la poesía coloquial o conversacional. La primera referencia obligada es, naturalmente, el padre del antipoema, el chileno Nicanor Parra. [...] En 1954, cuando aparecen los poemas y antipoemas del chileno ya Sabines había escrito *Horas* en 1950, *La señal* en 1951 y *Adán y Eva* en 1952. [...] Toda la temática, la poética y la ingeniería verbal que singularizan a la obra de Sabines ya estaban ahí. [...] A él se le debe la introducción temprana de los principales recursos que habrían de utilizar e implementar el coloquialismo y la poesía conversacional.¹⁶²

Gordon señala también que la narratividad¹⁶³ es el aspecto que más unió a Sabines con los poetas coloquiales, afirmación con la que estoy de acuerdo, dado que sus poemas son también historias que nos cuentan aspectos diversos de la realidad cotidiana, desde aquellos que van de los tópicos aparentemente trascendentales como la muerte (tema por demás recurrente en su obra), a los más mundanos y domésticos; siempre abordados desde un lenguaje llano y procedimientos retóricos que permiten la identificación con el habla común: “La poesía de Sabines desde 1950 platea la

¹⁶² Samuel Gordon, “Suma crítica”, en *Homenaje a Jaime Sabines*, México, CONACULTA, 1997, p. 15.

¹⁶³ Recordemos que en el capítulo dos, enlistamos los cinco aspectos que según Samuel Gordon, son los más frecuentes y característicos de la poesía coloquial (la despersonalización del hablante; los desdoblamientos sincrónicos y diacrónicos de la voz poética; la traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo; el aprovechamiento de otros textos poéticos para incrementar la productividad y, por último, la narratividad). *Vid.* Cap. II, pp. 6-7.

revaloración del uso de nuestra lengua, parela en ciertos aspectos a alguna poesía de Efraín Huerta, de manera que se borran muchos límites antes acostumbrados entre la lengua coloquial y la poesía: todo vale, siempre y cuando sea eficaz en el poema.”¹⁶⁴

Quiero ahora mostrar brevemente un aspecto importante de la poética que en los años sesenta desarrolla Sabines a través de *Yuria*¹⁶⁵, un libro que se publica en el año de 1967 y que reúne poemas en prosa y textos de carácter político. Aquí un fragmento del poema “Cuba 65”.

I
No sé, a estas alturas, cómo decirles las cosas que suceden.
Soy un poco apagado, un poco triste,
un poco incrédulo y vacío.
[...]

Quiero aclarar que no me paga un sueldo el partido comunista,
Ni recibo dólares de la embajada norteamericana
(¡Qué bien la están haciendo los gringos
en Vietnam y en Santo Domingo!)
No acostumbro meterme con la poesía política
Ni trato de arreglar el mundo.
Más bien soy un burgués acomodado a todo,
A la vida, a la muerte y a la desesperanza.
No tengo hábitos sanos
Ni he aprendido a reír ni a conversar con nadie.
Soy un poco de todo,
y pienso que si fuera en un buque pirata
sería lo mismo el capitán que el cocinero.

Lo que me interesa destacar de este poema son básicamente dos aspectos: por una parte, las estrategias literarias de las que se vale Sabines para enhebrar un discurso que emula el habla oral y cotidiana; por otra, el texto permite observar una de las corrientes ideológicas que cobraba efervescencia en la década de los 60. En relación con el primer aspecto, estamos frente a un

¹⁶⁴ Mónica Mansour, “Un gran cumpleaños”, en *Homenaje a Jaime Sabines*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁵ Dos años antes el poeta visitó Cuba como jurado del Premio Casa de las Américas y a raíz de esto escribió poemas de carácter político que incluiría en *Yuria*.

poema que carece de metáforas y figuras literarias, los cortes versales dan al poema un ritmo pausado: “Mas bien soy un burgués acomodado a todo,/ a la vida, a la muerte y a la desesperanza.” El uso de nexos al inicio de cada verso también refuerzan la percepción del discurso hablado: “y”, “más bien”, “ni”. La perífrasis verbal al inicio de la segunda estrofa es también una marca de oralidad, dado que apela directamente a un interlocutor: “Quiero aclarar que no me paga un sueldo el partido comunista”; el sujeto poético le habla a quien lee o escucha este mensaje. En el contexto del poema los tres últimos versos poseen un sentido metafórico: “Soy un poco de todo/ y pienso que si fuera en un buque pirata/ sería lo mismo el capitán que el cocinero”, la voz poética quiere hacer énfasis en su indiferencia respecto a las jerarquías sociales, por ello le resulta lo mismo ser el capitán que un cocinero. De los tres recursos propuestos en el capítulo II, el que aquí identificamos es la retórica simplista, recordemos que ésta se consigue mediante la desautomatización del referente conocido para introducir el extrañamiento o dicho de otra manera, los vocablos y sintagmas del habla cotidiana se enriquecen al contacto de contextos no usuales o incluso incompatibles, es decir, metafóricos en sentido amplio que ofrecen la ilusión de un mensaje literal y denotativo que se basa más bien en el predominio fático del mensaje en lugar del poético.

Lo anterior se hace evidente en los versos inaugurales del poema: “No sé, a estas alturas, cómo decirles las cosas que suceden./ Soy un poco apagado, un poco triste,/ un poco incrédulo y vacío.” El primer verso es un enunciado dubitativo que carece de contenido semántico propio, la expresión “a estas alturas” es utilizada como una proforma, lo mismo que la frase “las cosas que suceden”, dado que ambas son semantizadas por el contexto del poema, el tiempo al que se refiere es el instante histórico del año 1965 y lo que sucede es el proceso de la Revolución Cubana. Frente a este escenario, el sujeto poético establece una primera distancia emocional que no corresponde con la agitación política del momento, pero a lo largo de los siguientes apartados

del poema, gradualmente se irá relacionando hasta entender y entusiasmarse con los acontecimientos históricos que están ocurriendo en ese momento en la isla:

VI

Haciéndose su casa, Cuba
tiene las manos limpias.
Será una casa para todos,
una casa hermosa y sencilla,
casa para el pan y el agua,
casa para el aire y la vida.

Mi interés en este breve apartado no ha sido realizar un estudio detallado de la obra poética de Jaime Sabines, sino simplemente apuntar su existencia como antecedente necesario de tomar en cuenta para entender el tránsito de la coloquialidad en la poesía mexicana. Si miramos las fechas de publicación de sus primeros libros, notaremos la importancia del dato: desde sus inicios la obra del poeta chiapaneco se caracterizó por su cercanía con el coloquialismo, sin embargo este lenguaje no estuvo en relación directa con las poéticas latinoamericanas que una década más tarde marcarían el boom de la poesía coloquial. No obstante lo anterior, es importante destacar que, en la década de los setenta, su relevancia en la poesía mexicana fue determinante para establecer una dicotomía entre los poetas coloquiales frente a los poetas cultos. Sobre esto ahondaré en el apartado correspondiente a la década de 1970.

c) José Emilio Pacheco. No me preguntes cómo pasa el tiempo

No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969) representa un cambio de paradigma en la poesía de José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) y en la trayectoria que hasta entonces había seguido la lírica mexicana. Dicha transición la ubico primero, en el cambio de estilo respecto a

sus dos primeros libros (*Los elementos de la noche*, 1963 y *El reposo del fuego*, 1966), en ambos poemarios se hace evidente un tono que tiende hacia lo trascendental de la existencia humana, además de que, por ejemplo, en *Los elementos de la noche*, encontramos un muestrario de versificación en el que Pacheco hace alarde de un impecable conocimiento de la tradición clásica. Por su parte, *El reposo del fuego* sigue de alguna manera la misma línea estética, la variante más importante es que el lenguaje es menos abigarrado y más cercano a las experiencias inmediatas: “Atardecer de México en las lúgubres/ montañas del poniente.../Allí el ocaso/ es tan desolador que se dirá:/ la noche así engendrada será eterna.”¹⁶⁶ Este cambio de tono resulta sumamente significativo, pues ya anticipa el camino que seguirá en *No me preguntes como pasa el tiempo*, libro que representa un cambio en el cual: “hay un movimiento desde la rebelión abstracta hasta la protesta concreta desde la distancia ética hasta el tono moral, desde la seriedad consumada hasta la ironía y el juego poético.”¹⁶⁷

Miguel Ángel Flores especula que la visita en 1966 de José Emilio Pacheco a la Habana para ser jurado del Premio Casa de las Américas, tal vez haya sido un motivo importante para el cambio de tono en su obra poética al entrar en contacto con: “una nueva dicción que empezará a hacerse presente en la poesía latinoamericana [...] Hago un ejercicio de imaginación, tal vez errado, pero pienso que así sucedieron las cosas. Pacheco sufrió una grave crisis semejante a la de Claudel aquella noche de navidad en que descubrió la fe cristiana.”¹⁶⁸ Sea cierto o no este ejercicio de imaginación, es un hecho que a partir de la publicación de este libro hay una cercanía que la crítica se ha encargado de destacar entre la obra de José Emilio Pacheco y la llamada poesía conversacional latinoamericana por un lado, y por otra parte, su interés por lo que él llamó

¹⁶⁶ José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*, México, FCE, 2002, p. 53.

¹⁶⁷ Thomas Hoeksema, “Señales desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *Texto crítico*, año 3, mayo-agosto, 1977, No. 7, p. 101.

¹⁶⁸ Miguel Ángel Flores, “No me preguntes como pasa la poesía”, en Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu (coords.), *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*, México, UNAM-UAM, 2013, p. 89.

“La otra vanguardia”, es decir, aquella poesía que en los años veinte desarrollaban Salomón de la Selva y Salvador Novo bajo la tutela de Pedro Henríquez Ureña y que constituye el antecedente del “poema hablado”: “Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional, dos cosas afines, aunque no idénticas.”¹⁶⁹ Algunos de los nombres que conforman esta nómina son Nicanor Parra, Roque Dalton, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Antonio Cisneros, Roberto Fernández Retamar, Gustavo Cobo Borda, Juan Gelman y en el caso mexicano, Jaime Sabines y José Emilio Pacheco, entre otros. Samuel Gordon señala que:

Estos poetas evitaban todo discurso grandilocuente, toda solemnidad, toda importancia. En un tono distinto que rozaba a veces el susurro, incorporaban una poesía narrativa que contaba historias fútiles, detalles banales; que prefería el tono coloquial de lo cotidiano. Léase tono, no lenguaje. Aquí cabía la desesperanza y el descreimiento, el fin del siglo y el del milenio. El final de la modernidad. Todo junto.¹⁷⁰

Como arriba apunté, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, marca un antes y un después en la obra de José Emilio Pacheco y en la poesía mexicana, si bien es cierto que algunos poetas nacidos en la década anterior a él (Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Enrique González Rojo, Tomás Segovia, Jaime Sabines, por mencionar a algunos de los más importantes), ya empezaban a incorporar elementos del habla cotidiana en su poesía, también es cierto que con el libro de Pacheco esta característica se exacerbará a grado tal que ya cabe hablar de una escritura conversacional en su obra y en la lírica mexicana.

¹⁶⁹ José Emilio Pacheco, “Notas sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, No. 106-107, enero-junio 1979, p. 327.

¹⁷⁰ Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan ahora hablan”, *op. cit.*, p. 85.

El libro está dividido en cuatro secciones y un apéndice, es de notar que el epígrafe inaugural del libro procede de un poema representativo de Ernesto Cardenal, “Como latas de cerveza vacía” del libro *Gethsemaní, KY.*, el cual representa el inicio de la poética exteriorista del nicaragüense. Los versos hacen alusión al inexorable paso del tiempo, no obstante el tema no es abordado desde lo trascendental o metafísico; Cardenal enhebra los versos a partir de objetos de la vida cotidiana como “la televisión”, “los automóviles” y “la radio”, pues ellos dan cuenta también de situaciones que pueden recrearse en el poema¹⁷¹. Este paratexto marcará entonces el tono del libro de Pacheco.

En la primera sección del volumen, titulada “En estas circunstancias”, hay dos elementos destacables. En principio, la serie de cinco poemas cortos (de 2 a 5 versos cada uno) con temas de orden histórico, donde la voz poética enuncia únicamente desde la distancia emocional; se limita a consignar un hecho sin implicarse en él: “En su obra poética no existe desesperación, rabia o exaltación frente a la tragedia, sino lo que podríamos llamar una ‘constancia lírica de la injusticia’. En otras palabras, el poeta es cronista, no militante de la protesta social.”¹⁷² A manera de ejemplo, tenemos el poema titulado “1968”, el cual consta sólo de dos versos que sintetizan esta posición, la de mostrar el hecho histórico sin tomar partido: “Página blanca al fin:/ todo es posible.”¹⁷³ El segundo elemento a destacar es el famoso poema con el cual cierra esta primera sección: nos referimos a “Manuscrito de Tlatelolco”, texto que ensambla líneas tomadas del libro *Visión de los vencidos*, compilado por Ángel María Garibay y Miguel León Portilla, y de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. El uso de la intertextualidad resulta muy significativo, puesto que, sin colocar una sola palabra propia, la “intervención” de los hipotextos posibilita un

¹⁷¹ *Vid.*, capítulo I, pp. 8-12.

¹⁷² Jorge Aguilera López, “José Emilio Pacheco: las sutiles huellas de la inconformidad”, En *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*, op. cit., pp. 207-208.

¹⁷³ José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Era, 2014, p. 21.

discurso poético que se construye sobre la voz testimonial de aquellos que vivieron el 2 de octubre en Tlatelolco. Lo anterior es un recurso muy cercano a la noción de coloquialidad poética: permitir que en el texto hablen las personas reales, no una voz lírica.

La segunda sección de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, se titula “Mira como son las cosas”, en ella el poeta establece un diálogo con la tradición literaria occidental desde la biblia pasando por las crónicas de Indias, hasta Rubén Darío o la presencia implícita del Exteriorismo de Ernesto Cardenal. La huella del nicaragüense, que era evidente desde el epígrafe con el que inicia el libro, aparece con toda su fuerza en esta sección, en el poema “Ya todos saben para quién trabajan”:

Traduzco un artículo de *Esquire*
sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp.,
en una antigua máquina Remington.
Lo que me paguen irá directamente a las arcas
de Gerber, Kellogs, Procter and Gamble, Nabisco, Heinz.
General Foods, Colgate-Palmolive, Gillette
y California Packing Corporation.

Como recordamos, el Exteriorismo pone particular énfasis en la presencia dentro del poema de todos aquellos elementos “extrapoéticos” del lenguaje, pero que también son parte constituyente de la vida cotidiana y del mundo exterior (marcas comerciales, avisos publicitarios, discursos de medios de comunicación, etc.) El poema de Pacheco se construye prácticamente en su totalidad con referentes que aluden a una realidad que corre paralela a la publicidad, esto a partir de la mención directa y explícita de una serie de marcas comerciales: “Kimberly-Clark Corp.”, “Gerber”, “Kellogs”, “Procter and Gamble”, “Nabisco”, entre otras; el sentido está dado por el tema que se anuncia desde el título: “Ya todos saben para quién trabajan”, la voz lírica acepta con naturalidad las condiciones económicas y de intercambio comercial que rigen el mundo. Dentro

de los recursos que apunté en el capítulo anterior como constitutivos de la coloquialidad poética, se encuentra la *resignificación literaria* y señalé que en este poema, Pacheco utiliza este recurso. El título también alude a un dicho castellano de dominio popular: “Nadie sabe para quién trabaja”, cuyo significado refiere al esfuerzo que realiza una persona para alcanzar un bien determinado, aunque a veces las condiciones adversas permiten que otra persona obtenga el beneficio.

Este diálogo explícito con la obra de Ernesto Cardenal se refuerza con el poema que cierra esta sección, el cual podemos considerarlo una suerte de respuesta o glosa del epígrafe con el que se inaugura *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. El texto de Cardenal dice: “Como figuras que pasan por una pantalla de televisión/ y desaparecen, así ha pasado mi vida./ Como los automóviles que pasan rápidos por las carreteras/ con risas de muchachas y música de radios...” Por su parte José Emilio apunta: “Como una canción que cada vez se escucha menos/ y en menos estaciones y lugares;/ como un modelo apenas atrasado que tan sólo se/ encuentra en cementerios de automóviles,/ nuestros mejores días han pasado de moda.” El tema en ambos textos es el paso del tiempo, los motivos que Cardenal y Pacheco eligen son semejantes, sin embargo la reescritura que hace el mexicano de los versos del nicaragüense está signada por un dejo irónico: en los versos originales se refiere a elementos del mundo exterior que por comparación se relacionan con la vida de la voz que enuncia, en la versión de Pacheco se transforman en una metaforización del propio sujeto poético.

Los vasos comunicantes entre el Exteriorismo y la poesía de Pacheco, como ya quedó apuntado, son evidentes, “su poesía dejó entrar impurezas, nombres, libros, prosaísmos. El poeta participaba en el poema, antes como escriba que como iluminado. No era el yo artificial ni la voz deliberadamente enmascarada de los primeros libros, sino el hombre que iba testimoniando a

manera de un diario, las grandezas y miserias de su mundo, el nuestro.”¹⁷⁴ En este sentido, *No me preguntes como pasa el tiempo* da cuenta de los agitadas circunstancias de un México en la década de 1960, desde una escritura cuyos rasgos de coloquialidad se hacen presentes a lo largo del libro.

Las secciones III “Postales/Conversaciones/ Epigramas”, y IV “Los animales saben”, son una miscelánea que versa sobre temas diversos, desde aquellos que se ocupan de algunos sitios, por ejemplo: El Ajusco, Amsterdam, Inglaterra, Wivenhoe, Francia, Venecia, Pompeya; hasta aquellos que versan sobre la vida, el amor, la lluvia y los animales, esto último mediante la fábula y el epigrama satírico. La reflexión sobre el concepto y permanencia de la poesía es algo constante a lo largo del libro, el poema “Conversación romana”, así lo demuestra: “Acaso nuestros versos duren tanto/ como un modelo Ford 69/ y muchísimo menos que el Volkswagen.” Estamos pues frente a un poeta que, como dijera Samuel Gordon, no canta, habla de los temas comunes, va a lo humano y desde allí establece comparaciones que resignifican y resitúan temas; en el ejemplo anterior, la permanencia de la poesía es puesta en duda, Pacheco abandona las comparaciones trascendentales o metafísicas y establece una relación de igualdad entre la persistencia en el tiempo de los versos con la durabilidad de un Ford 69 y un Volkswagen. En oposición a lo anterior, nos encontramos con este fragmento de Octavio Paz en el que confiere a la poesía un halo de superioridad dada por lo etéreo de su naturaleza:/ substancia intocable,/ unidad de mi alma y de mi cuerpo,/ y contemplo el combate que combato/ y mis bodas de tierra.”¹⁷⁵ Téngase en cuenta que estos versos ilustran muy bien la idea hegemónica en la tradición literaria mexicana, en este sentido, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* apuntala una ruta para el uso de la coloquialidad en nuestra poesía.

¹⁷⁴ Vicente Quirarte, “José Emilio Pacheco: el poeta como cronista”, en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, UNAM, 1993, pp. 259-260.

¹⁷⁵ Octavio Paz, “La poesía”, en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1983, p. 117.

En el estudio clásico de Samuel Gordon sobre José Emilio Pacheco y la poesía conversacional, el crítico sostiene que el poeta mexicano guarda una distancia importante con el resto de escritores que han sido considerados dentro de la coloquialidad en México y Latinoamérica; de acuerdo con esta idea “Pacheco sólo conserva el tono”, pero, a diferencia de los llamados poetas coloquialistas, su universo de referencias pertenece a una tradición clásica, erudita que no abandona en ningún momento, lo cual sí suele suceder con buena parte de la poesía conversacional que en aras de privilegiar la comunicación con el lector, tienden a ocultar o a relegar la tradición literaria clásica:

El complejo sistema de préstamos que entrecruza epígrafes de la alta literatura-léase canónica-, con dedicatorias, textos convocados, versiones, intertextos y hasta notas al pie de algunos poemas; en distintos tonos y niveles de hablantes diversos, voces y heterónimos, quienes a su vez lo entremezclan con términos publicitarios, anglicismos, neologismos sutiles y locuciones extranjeras en casi todos los idiomas que utilizan el alfabeto latino, hacen de la suya, una poesía extremadamente culta y hasta cuasi poliglota, cargada de nostalgias por el canon elevado del Establishment anterior. En otras palabras, Pacheco no opone a la literatura canonizada una nueva literatura sin prestigio aparente sino que suscribe de manera tributaria, y refuerza, las normas existentes. En ello reside el mayor distanciamiento visible con otros poetas conversacionales.¹⁷⁶

En suma, a través de esta revisión del libro de Pacheco, observo que *No me preguntes cómo pasa el tiempo* constituye la ampliación de un camino que a partir de ese momento (década de 1960) queda establecido como uno de las rutas posibles de transitar para la poesía mexicana. El uso de la coloquialidad y del tono conversacional ya no es una veta extraordinaria sino un lenguaje más, ya asimilado a nuestra tradición poética.

¹⁷⁶ Samuel Gordon, *op.cit.*, pp. 264-265.

4.2 *No he podido llegar, pero no importa. La década de los setenta*

La década de 1970 inicia con el fin del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz con toda la carga histórica, social y cultural que implicó la matanza estudiantil en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Esta fecha es un parteaguas en la historia de México, dado que, simbólicamente, evidencia el proceso de crisis del sistema político mexicano, cuya descomposición durará el resto del siglo XX. Durante toda esta década, bajo los mandatos de los presidentes Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982), “el gobierno intentó atraer a los grupos inconformes por medio de amnistías, apertura de nuevos centros de educación superior (como la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974) y de mecanismos de apoyo a la clase trabajadora, así como reformas electorales y discursos altisonantes relativos a la apertura democrática y al nacionalismo.”¹⁷⁷ No obstante, el crecimiento económico menguaba porque era producto de un modelo agotado basado en los años treinta, y si bien Echeverría intentó hacer una reforma fiscal para recaudar más impuestos, los empresarios se opusieron a esta medida, así que el déficit de las finanzas públicas no dejaba de aumentar, razón por la cual, la deuda incrementó considerablemente. Producto de la crisis económica de 1973 el gobierno de Echeverría se vio obligado a recurrir al Fondo Monetario Internacional, a cambio de préstamos, ese organismo exigió recortes severos al gasto público, en lo que marcó el inicio de las crisis económicas cíclicas de los últimos treinta años del siglo XX, y el incremento exponencial de la deuda externa.

La década de 1970 fue también una época de activismo de grupos políticos de distintas tendencias, desde los maoístas hasta católicos vinculados a la Teología de la Liberación, es decir, la corriente que reclamaba una opción mejor para los pobres de América Latina. A partir de 1971, la presunta apertura democrática del echeverrismo se vio contradicha por los acontecimientos del

¹⁷⁷ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, *op. cit.*, p. 513.

10 de junio: la represión o “halconazo” del Jueves de Corpus marcó la política persecutoria que desde la Dirección Federal de Seguridad, órgano paramilitar del gobierno, a cargo de Fernando Gutiérrez Barrios, se realizó en contra de todos los grupos que, por la vía armada, buscaban un cambio político. Tal fue el inicio de la llamada “guerra sucia” (1971-1976) que no era otra cosa que la represión ilegal de movimientos armados: el gobierno a través de represión, torturas, desaparición y amedrentamiento, acalló a todo aquel que se manifestara en su contra.

En 1976 en medio de la primera gran crisis económica cíclica, ocurre el cambio de gobierno en la transición de un proceso sumamente polémico con un candidato único, José López Portillo, postulado desde luego por el PRI, pero también por partidos como el PARM, el PDM e incluso el PPS. Esta farsa democrática obligó a este nuevo presidente a buscar una transformación del sistema electoral a través de la creación de un código de procedimientos electorales:

Para incorporar a la lucha partidaria a fuerzas políticas consideradas minoritarias, en particular las agrupaciones de izquierda. Mediante el sistema de representación proporcional, que estableció dos vías de elección de los diputados (uninominal y plurinominal), según el porcentaje de votos obtenidos por cada agrupación, partidos como el Comunista, el Mexicano de los Trabajadores y el Demócrata Mexicano (de origen sinarquista) se integraron a la vida electoral.¹⁷⁸

En el terreno económico, la suerte pareció sonreírle al gobierno y en general a los mexicanos cuando a principios de 1978 se anunció el descubrimiento de grandes yacimientos petroleros en la sonda de Campeche. México debía “prepararse para administrar la abundancia”, dijo el presidente López Portillo. Sin embargo, el dispendio de los recursos petroleros en programas de asistencia social, que al inicio del sexenio tuvo un impacto positivo en la economía real de los habitantes, se vino abajo de manera estrepitosa cuando los precios del petróleo cayeron en picada

¹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 519.

hacia 1981. Ante la falta de ingresos, el gobierno anunció una posible suspensión de pagos de la deuda externa (la cual había crecido treinta veces en 15 años); esto generó una fuga de capitales que llevó a una depreciación del peso frente al dólar del 200% y un aumento en la inflación del 100%. En un golpe de efecto, López Portillo anuncia la nacionalización de la banca en su último informe de gobierno, el 1 de septiembre de 1982. Sin embargo, la crisis económica que inició con Echeverría, y que había parecido controlada, se recrudeció y profundizó al final del lopezportillismo. Es por ello que a estos dos sexenios se les conoce, sarcásticamente, como “La Docena Trágica”.

A partir de 1975 la bonanza económica del país permitió el surgimiento de becas y la creación de premios que facilitaron la difusión y promoción de la literatura, específicamente en poesía el panorama fue copioso, baste recordar el ejercicio que hace Gabriel Zaid en *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980). Esta antología hace la veces del resumen de una época por demás prolífica en la que el surgimiento de editoriales y publicaciones de poesía iba en aumento, por citar algunos ejemplos: *Nexos*, *Sábado*, *Vuelta*, *La Cultura en México*, *Plural*, como los más importantes. No podemos obviar las revistas independientes que fungieron como un espacio importante para la difusión de nuevos escritores: *El cuervo herido*, *Cuadernos de Literatura*, *Dédalos*, *El Zaguán* y *Latitudes* por mencionar algunos.

Por su parte, Octavio Paz se encuentra en el cenit de su hegemonía, y todos coinciden en que una de las consignas principales de los poetas que no estaban adscritos a esta línea poética -la línea de la poesía culta- era ir a contracorriente del escritor más influyente (para bien y para mal) del sistema literario mexicano. A semejanza del conflicto social, entienden que sólo hay dos caminos para acceder a la “República de las letras”: la alineación (que suponen alienación) a los grupos de poder cultural, o la irrupción subversiva en el panorama, emulando la función social de la guerrilla. Como señala Oscar Wong:

La poesía de la transgresión irrumpe en la capital mexicana. Convulsivamente marcha rumbo a los cafés, inmiscuyéndose en la Casa del Lago; comprime a los miembros de los talleres literarios de la UNAM; gesticula, discrepa en las lecturas o “veladas literarias” del Palacio de Bellas Artes; vocifera en las calles, en las sesiones privadas de lectura, matizadas por el alcohol y las drogas. [...] Todo esto en un México en el que proliferan los talleres, premios y concursos literarios, cabe destacar el caso de *Excélsior* y las consecuentes apariciones de las revistas *Proceso* y *Vuelta*, así como del cotidiano *Uno más Uno*, con su *Sábado* en calidad de suplemento cultural; así como las repetidas devaluaciones del dólar, sin soslayar la creación de la revista *Nexos*, elementos que sirven de marco para el terrorismo cultural que nos ocupa.¹⁷⁹

Otro elemento que forma parte de esta agitada época son las polémicas y discusiones, buena parte de ellas, apunta Rodolfo Mata, “se centraban en las disputas que provocaban las dicotomías poéticas: poesía culta, elitista de ‘iniciados’ vs poesía popular, accesible al “hombre de la calle”, poesía enajenada vs poesía comprometida, poesía del “decir difícil” de la palabra como signo kaleidoscópico vs poesía de la llaneza coloquial, transmisora de emoción y sentimiento.”¹⁸⁰ Respecto a las discusiones en torno a estas dos dicciones poéticas que signaron la década, mucho se ha dicho y al afirmarlo se subraya el divorcio y la separación entre formas distintas de la escritura poética, así también lo señala Ana Chouciño: “La existencia de las dos tendencias (los poetas cultos vs los poetas de las pinches piedras) derivó en una discusión que se prolongó durante bastante tiempo.”¹⁸¹ Por su parte, Evodio Escalante, advierte:

Una vez que las alarmas del maltusianismo literario han sido superadas, una vez que el escándalo de la proliferación se ha convertido en sedimento, apagadas desde hace rato las discusiones que pretendían establecer una oposición dicotómica entre escritores “cultos” y “buenos salvajes”, entre “catrines” y “desarrapados”, resulta claro que la aportación literaria de los poetas nacidos entre 1950-59 es una de las más ricas en la historia reciente de nuestras letras.¹⁸²

¹⁷⁹ Óscar Wong, *La salvación y la ira: nueva poesía mexicana*, México, Claves Latinoamericanas, 1986, pp. 75-76.

¹⁸⁰ Rodolfo Mata, “Renovación de la poesía mexicana actual”, en *Fractal*, No. 42, 1999, <http://www.mxfractal.org/F42Mata.htm>

¹⁸¹ Ana Chouciño, *Radicalizar e interrogar los límites*, op. cit., p. 15.

¹⁸² Evodio Escalante, *Poetas de una generación*, op.cit., p. 7.

Esta dicotomía fue el foco de la discusión de la época, no obstante es claro que toda la poesía de esta década no se podía encasillar o clasificar en una u otra tendencia. En ese sentido, lo que Escalante apunta en el prólogo de su antología *Poetas de una generación (1950-1959)* es relevante en la medida que abre la lectura del periodo más allá de la mera división tajante, y en consecuencia reduccionista, que supuso el enfrentamiento entre “poesía culta” vs “poesía popular”. La principal característica de las obras poéticas publicadas en esta época es su heterogeneidad y su afán por “renovar el lenguaje poético”, por lo que Escalante apunta cuatro tendencias dentro de este variado grupo de poetas: “Un intento de recapitulación me lleva a dibujar una especie de cuadro retórico que estaría constituido por los siguientes vértices: 1) Radicalismo experimental; 2) Conformación modélica; 3) Lirismo emotivo o intelectual; y 4) Cotidianeidad prosaica.”¹⁸³ La intención de establecer estas propuestas poéticas era dar cuenta de la diversidad y riqueza que había en el grupo o corte generacional del que esa recopilación se ocupaba.

De las cuatro tendencias propuestas por Evodio Escalante, me resulta de particular interés la cuarta, “la cotidianeidad prosaica”, debido a que es la más cercana al tema que nos ocupa en este trabajo. El crítico mexicano dice de ella que: “es el *aquí* y el *ahora* de la experiencia inmediata lo que les proporciona el material de sus poemas. Esta inmediatez puede ser, además de liberadora, conmocionante.”¹⁸⁴ Los poetas que aparecen en la antología a los cuales él considera que forman parte de este polo estético son: Ricardo Castillo, César Benítez, José de Jesús Sampedro, Ricardo Hernández, Silvia Tomasa Rivera y Rubén Medina. Es innegable que poetas como Castillo con *El pobrecito señor x* (1980) o Sampedro con *Un (ejemplo) salto de gato*

¹⁸³ *Ibidem.*, p. 14.

¹⁸⁴ *Ibidem.*, p. 12.

pinto (1975) se encuentran en el centro de esta dicción poética, tal como la crítica lo ha mostrado profusamente.

En resumen, la década de 1970 resulta seminal para entender los contextos de las formas contemporáneas de la poesía mexicana, fue una época convulsa política, social y económicamente, lo cual se verá reflejado en los diversos modos de la escritura poética, a diferencia de la década anterior, los escritores de los setenta, inician su producción en un ambiente signado por el desencanto, lo que podremos notar en la lectura de estas obras. Con el fin de mostrar en la práctica cómo se desarrollan las distintas formas de coloquialidad en los autores que he referido, a continuación repasaré algunos momentos centrales de estas poéticas setenteras que hacen uso de los recursos propios de la coloquialidad.

a) *Max Rojas, El turno del aullante* (1971)

El turno del aullante de Max Rojas es sin duda uno de los libros más importantes de la tradición poética mexicana del siglo XX. Se publica en 1971 bajo el sello CENSOL (Centro de Solidaridad) en una editorial que pertenecía al Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana y es el propio Max Rojas quien costea esta edición:

Mandé hacer la edición a un taller de imprenta ubicado por la calle de Bucareli. Cien ejemplares en papel estraza de los cuales no quise saber nada hasta que no estuvieran publicados. Ahí me veía andando por las calles con mi edición como quien recibe las cenizas fúnebres de algún ser querido. Algunos se vendieron, otros los regalé, las pocas ganancias fueron destinadas a la revista y a la huelga del sindicato, que encabezaba Rafael Galván.”¹⁸⁵

El libro circuló entre los conocidos del autor y más tarde en fotocopias que pasaban de mano en

¹⁸⁵ Gustavo Alatorre Pérez, *El derrumbe amoroso en el Turno del aullante de Max Rojas*, UNAM, México, Tesis de Licenciatura, 2011, p. 17.

mano, por ello no se encuentra registro de su recepción en el medio literario, no hay reseñas o algún texto que dé noticias de su aparición: “se vendió, se regaló, y el resto parece haber desaparecido en el tiempo, en la década.”¹⁸⁶ No será hasta 1983 que el *Turno del Aullante* sea reeditado por Claves Latinoamericanas, cabe destacar que la primera edición está incompleta con respecto a la segunda, pues varios textos que se incluyen en ésta, son escritos en años posteriores a la fecha del primer libro. Más tarde en 1997, Trilce hace otra reedición donde además incluye el poemario *Ser en la sombra* con prólogo de Carlos Mapes. Vendrá para el 2003 una tercera edición hecha por Verdehalago-CONACULTA, esta publicación es exclusiva de *El turno del aullante* y se dejan fuera otros textos. La última edición del libro fue en el 2011 y estuvo a cargo de Malpaís Ediciones, bajo el título *Obra primera*, el volumen reúne *El turno del aullante*, *Ser en la sombra* y un fragmento de la novela inédita, *Vencedor de otras batallas*.

Como es de notarse, las distintas reediciones de *El turno del aullante*, dan cuenta de un interés gradual por una obra cuya circulación fue en un primer momento, sólo accesible a las personas mas cercanas a Max Rojas, pero que con el paso de los años se fue extendiendo tanto por la distribución por fotocopias como por las sucesivas reediciones que ya hemos apuntado. Este crecimiento expansivo de la difusión de *El turno del aullante* es una muestra de que el texto era leído y suscitaba un interés y una necesidad porque fuera asequible para los lectores de poesía mexicana, lo cual evidencia el punto que más me interesa destacar de esta obra. *El turno del aullante* es un poema central para entender las transformaciones que nutren una corriente de la poesía mexicana que llega al siglo XXI; es un pilar imposible de no reconocer. Me atrevo a afirmar que su relevancia se equipara con la de *El pobrecito señor X* de Ricardo Castillo, *Un (ejemplo) salto de gato pinto* de José de Jesús Sampedro o *La oración del ogro* de Jaime Reyes. Todos ellos libros que representan la columna vertebral de una dicción poética que surge en la

¹⁸⁶ *Ibidem*.

década de los setenta, en principio como oposición a los discursos poéticos con retórica trascendentalista y que con el paso de los años se sitúan como una corriente central de la tradición poética mexicana reciente.

El turno del aullante es un libro atípico dentro del contexto de obras publicadas en la década de los setenta; en principio, Max Rojas no se adscribió a un grupo literario determinado, de hecho, se mantuvo un tanto al margen de los círculos literarios de la época. Jorge González de León en *Poetas de una Generación 1940-1949*, editada por la UNAM en 1981, determina o delimita la generación a la que perteneció Max Rojas, ubica en ella a Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Deltoro, José Ramón Enríquez, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores Castro, Orlando Guillen, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Isla, Antonio Leal, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Maricruz Patiño, Jaime Reyes, Francisco Serrano, Mario Del Valle, Luis Roberto Vera, Ricardo Yáñez. La heterogeneidad de dicciones y estilos queda evidenciada en esta muestra, y si tuviéramos que establecer vasos comunicantes entre la obra de Max Rojas con alguno de los poetas aquí reunidos, los nombres que figurarían para tal ejercicio son Orlando Guillén y Jaime Reyes. Es importante destacar esta “distancia estética” con el resto de su generación, debido a que postulamos la poética de Max Rojas, ante todo, como un discurso lírico alejado de las tendencias literarias del momento, además de ser un registro particular y novedoso en la lírica mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Ahora bien, la singularidad de *El turno del aullante* reside en la exploración y concreción de un lenguaje particular. Max rojas indaga en las posibilidades de la palabra para que ésta transmita una vivencia absolutamente humana, el tema del libro es el dolor frente a la muerte de la mujer amada, el desgarramiento y el duelo. Gustavo Alatorre en su estudio sobre *El turno del aullante* lo define como el *derrumbe amoroso*:

Entenderemos por Derrumbe Amoroso a toda aquella obra artística que presente una

pasión amorosa, o enamoramiento frustrado por determinada situación. Y que manifieste, dentro de sus características, las etapas de un duelo. Ya que en realidad, *El Derrumbe Amoroso* es un duelo sufrido por el artista o escritor plasmado en la obra.¹⁸⁷

El poema se divide en diez apartados y cada una de ellos es parte del tránsito doloroso que recorre el sujeto lírico a través de todo el texto. Pese a que el tema del poema es uno de los tópicos trascendentales de la literatura, el dolor por la muerte, lo cierto es que el tratamiento que le da Max Rojas no es desde un lenguaje solemne, trascendental o reflexivo. El poema no es una disquisición filosófica sobre el dolor, es el sujeto vivo sintiendo *el pinche dolor*, por utilizar una expresión que se ajusta al sentido vital del texto.

En este sentido, el trabajo que Max Rojas hace con el lenguaje es fundamental para explicar este libro, si Samuel Gordon había señalado en su estudio sobre la noción de lo conversacional en la obra de José Emilio Pacheco que “Los poetas ya no cantaban ahora conversaban”, con el autor de *El turno del aullante* ese planteamiento llega a un límite de mayor radicalidad: los poetas conversacionales trascienden el lirismo para utilizar un lenguaje más cercano a la emoción humana, pero al hablante poético de *El turno...* ya no alcanza siquiera esa condición comunicativa; por tanto, su expresión lingüística se verá trascendida para llegar a un punto en el que las palabras serán resignificadas a grado tal que el aullido será también una posibilidad expresiva. En una charla personal que sostuve con Max Rojas en el año 2011, comentaba que al escribir *El turno del aullante*, el lenguaje no le alcanzó para nombrar lo que quería, por lo que creó en muchos casos, su propio lenguaje; así entonces, la creación de neologismos será una de las estrategias más poderosas y significativas del libro. Esto se verá potenciado porque el lenguaje con el que escribe mantiene un vínculo cercano con el habla cotidiana, es decir, estamos frente a un registro coloquial, lo que facilita el juego y a aso el

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 91.

retorcimiento de ciertas palabras o expresiones. Dicho de otra manera, la discursividad del poema es construida a partir, mayoritariamente, de un lenguaje cercano al habla cotidiana, la materia prima del texto es pues, una palabra viva, orgánica, es la palabra que guarda cercanía con, en términos de Saussure, *la parole* o el lenguaje común. Tal proximidad le permite y facilita al poeta crear e inventar palabras cuyo origen está fincado en la coloquialidad.

Sin duda la especificidad de la obra de Max Rojas reside en buena medida en su distanciamiento con los lenguajes poéticos conocidos hasta ese momento en la tradición poética mexicana. Si rastreamos un antecedente que ayude a entender la naturaleza de la tentativa escritural de Max Rojas, tal vez habría que recurrir al ejemplo de *Trilce* (1922) de César Vallejo: el libro del peruano construye un lenguaje particular y propio en su búsqueda de una expresión exacta de la emoción más honda del sujeto poético; de allí que la poética vallejana resulte una de las cimas más prominentes de la poética latinoamericana del siglo XX. A semejanza de Vallejo, el poema de Max Rojas nace también de esta búsqueda por llevar el lenguaje hacia un extremo expresivo que lo obliga a retorcerse para conseguir el término, el concepto y la palabra más exacta que transmita la emoción más íntima e individualizada de la voz poética.

Sin duda *El turno del aullante* es un poema que requiere una lectura más profunda para poder mirar y analizar toda la complejidad que existe en él; sin embargo, para efectos de este trabajo, me detengo ahora sólo en algunos fragmentos en los cuales es evidente la forma como este poema prefigura ciertas estrategias utilizadas por la poesía mexicana desde entonces hasta la fecha para hacer uso de la coloquialidad como una estrategia discursiva prominente. Iniciamos con el apartado II:

No he podido morir porque empezó a llover anoche,
pero, a decir verdad, ya no me duele aquello
tanto como entonces, ya no me tumba tanto el cuerpo
como antes. No he podido llegar, pero no importa;
han sucedido cosas a todo esto: nacieron gentes
y vinieron visitas y pasaron tranvías largos como la noche;
mi único traje se volvió ceniza, mi triste hueco
se largó a paseo, me atardeció de pronto,
no sé, sin enterarme; luego empezó a llover y no hubo tiempo,
no hubo manera de llegar a parte alguna; me encontré
de repente sin memoria, y olvidé todo aquello que me hería.

[...]

Para decir verdad, ya no me duele aquello como antes.
Tengo recuerdos de mujer trozándome los labios, y ganas
de llegar a alguna parte. No sé si me entendáis:
es un poco de polvo que me aguarda, un montón de silencio
que me espera. Traigo recuerdo de mujer crujiéndome
en los huesos y un hoyo, aquí, que me lastima.

No he podido morir, pero no importa:
desde anoche me duele el esqueleto,
y eso quiere decir que estoy llegando.

[...]

Ya no me crece yerba en el olvido; me acostumbré, sin duda,
a tanto oscuro, y a lo mejor mi traje ya está listo:
es cosa de buscar en los armarios donde mi cuerpo,
a veces, se refugia.

Podría añadir algunas otras cosas, pero, a decir verdad,
aquello ya no duele como entonces.

Traigo recuerdos de mujer siguiéndome los pasos
y un hoyo aquí, bajo la piel, que no lo aguanto.

Una de los primeros elementos de la coloquialidad es la emoción directa que el sujeto poético establece con el mundo cotidiano. En estos fragmentos podemos observar que el sujeto se enfrasca en una relación problemática desde su dolor con los eventos diarios, hablamos de hechos simples: “No he podido morir porque empezó a llover anoche”, “han sucedido cosas a todo esto: nacieron gentes/ y vinieron visitas y pasaron tranvías largos como la noche”. Recordemos que los poetas coloquiales encuentran en el acontecer diario la materia prima para sus textos. En este fragmento el tema del dolor por la ausencia es tratado desde los hechos cotidianos para convertirlos en una experiencia emocional, de tal suerte que, aunque parece hablar de emociones

cotidianas, en realidad cada evento se expresa en el poema con un lenguaje metafórico que identifica esa vida diaria con el dolor. Por ello la familiaridad del lenguaje trasciende sin alejarse de la experiencia humana más directa.

En el apartado III estamos frente a la descomposición del lenguaje. Las palabras no pierden su significado coloquial sin embargo, son colocadas dentro de sintagmas que las transfiguran hacia un sentido metafórico:

A punto de gritar, de echar el alma, de volver
otra vez a aquella esquina en que mi cuerpo
traqueteó de miedo,
me piso con violencia el esqueleto y me detengo.
Me rajo de seguir bajo esta sombra,
y pongo a este señor por juramento.

Vengo a dejar mis cosas y me largo,
vengo a dejar mi muerte en esta esquina
y me retacho;
[...]

Antes tengo que hacer otras cositas;
desempolvar mi acta funeral y un traje oscuro,
y hallar a esa mujer que me hizo polvo.
Me rajo de tentar tanto esta herida
y pongo a este señor por juramento:
a punto de llorar pido disculpas,
y parto a ver si encuentro otra caída.

En este fragmento podemos observar que aparecen palabras propias del uso más coloquial: “echar”, “traqueteó”, “rajo”, “retacho”, “cositas” “me rajo”. Estas expresiones que en principio pueden ser fácilmente reconocibles para un hablante promedio de la Ciudad de México son utilizadas en el poema en un contexto distinto al que usualmente aparecerían en el habla cotidiana. Pongamos por caso la expresión “mi cuerpo traqueteó de miedo”: en ella, el significado usual del verbo traquetear (según la RAE, en su segunda acepción, “Frecuentar,

manejar mucho algo”) se refiere al movimiento de objetos tangibles; sin embargo en la frase señalada el verbo se realiza de forma metafórica, dado que sucede a partir de una emoción, sobre el cuerpo del sujeto. Por tanto, aunque la palabra mantiene su significado habitual, su utilización dentro del texto está resignificada en un sentido literario: se cumple así el presupuesto para decir que Max Rojas utiliza el recurso de la *resignificación literaria* en este poema.

Algo semejante ocurre con el resto de las expresiones de este tipo: “echar el alma”, “me rajo de seguir bajo esta sombra”, “vengo a dejar mi muerte en esta esquina y me retacho”, “Me rajo de tentar tanto esta herida”. En todas ellas, Max Rojas da cuenta de una estrategia que irá en aumento a lo largo del poema: las palabras cotidianas inician un proceso de transformación para transmitir la emoción propia del sujeto poético, y en el afán de encontrar la expresión exacta, éstas se resignifican en su contexto, dando pie a una reinterpretación ya no solo del lenguaje sino también del contexto en el cual aparecen. En otras palabras, la transformación no ocurre solo en el nivel léxico, sino también en el semántico.

Pero no es sólo la transformación del contexto del lenguaje. En otros momentos, el autor explota las posibilidades expresivas de frases desprovistas de todo juego retórico. A través sólo de colocar palabras y expresiones simples en una organización versal, consigue la transmisión emotiva que desea marcando el ritmo del poema en virtud de esa mera disposición. Esto resulta evidente sobre todo en el fragmento VI de *El turno del aullante*:

Hoy de golpe me vino todo aquello,
y de golpe, también, me encontré
en un muro.
No es para menos, dije, y me tiré al olvido,
y luego anocheceí mascando penas.

Me dio por acordar de amargas cosas,
y me puse a morder tales mordidas
que los dientes después me hicieron daño;

aconteció que el llanto sonó a desbarajuste,
pero mejor me fui por si llovía;
hubo no sé ni cuántas bajaduras
y tantas cosas más que me arrumbaron.
La pena me entristó y estuve a punto
de barbotar de tanto que traía;
de golpe se me vino todo encima,
y hubo un dolor aquí y un aguacero
y un poco de llorar por si las dudas
(la cosa fue que el agua me hizo daño).

No es para menos, dije, y me tiré al olvido,
y enmohecí en un rincón mascando penas.

Resulta interesante que estos versos, contruidos a partir de un lenguaje y una sintaxis cotidiana, poseen no obstante un ritmo clásico: el fragmento está compuesto en su totalidad de versos endecasílabos y alejandrinos, lo que permite reconocer para un lector habituado a la poesía, la forma tradicional del poema lírico, pero al mismo tiempo un lector novel puede identificarse con el sentido emotivo del texto. De este modo, la doble línea de lectura que posibilita este apartado del poema muestra el cruce de referencias que dota a *El turno del aullante* de una trascendencia más allá de una tradición aislada: a diferencia por ejemplo de José Emilio Pacheco las reminiscencias de las formas poéticas tradicionales no delimitan una lectura del texto; por el contrario, las palabras empleadas por Max Rojas son el sustrato único desde el cual le interesa nombrar la realidad. Debido a lo anterior, el ritmo del poema, más que obedecer a un afán clasicista, se construye en la necesidad expresiva de un lenguaje emotivo.

Líneas arriba, señalé la posible lectura de la búsqueda poética de Rojas pensada a partir de la poética de César Vallejo. Si recordamos lo que sucede en un poema como “Un hombre pasa con un pan al hombro” del peruano, podemos entender mejor lo que sucede en este fragmento de *El turno del aullante*: ambos son poemas que se construyen desde un verso clásico (en el caso del poema de Vallejo son sólo endecasílabos) donde el metro otorga el ritmo en beneficio de la

claridad expresiva. Uno y otro poema podemos leerlos desde su construcción formal, pero siempre reconocemos en primer lugar el contenido sensible que funge como materia primera.

Como he destacado en este análisis de *El turno del aullante*, el texto da muestra de uso particular de la coloquialidad poética, si bien están presentes los recursos más usuales de este registro lírico, hay también una transformación de ellos, de tal manera que a medida que el poema avanza el uso de este registro va particularizándose hasta crear su propia dimensión lingüística y retórica. En síntesis, el poema de Max Rojas representa el punto de quiebre entre la tradición coloquial mexicana de los años sesenta, que como he subrayado se enmarca en el contexto de la coloquialidad latinoamericana, y las nuevas formas que en los setenta ampliarán los derroteros del registro coloquial para transformarlo en una ruta cada vez más transitada.

b) Ricardo Castillo, El pobrecito señor X (1976)¹⁸⁸

Ricardo Castillo reconoce explícitamente al chiapaneco Jaime Sabines como una de sus influencias más importantes, además de que en la obra de Castillo encontramos tonos e inflexiones de la antipoesía de Nicanor Parra, una manera de entender y vivir la ciudad que viene de Efraín Huerta. Serán estas vetas de la poesía las que marcaran su obra. Su génesis se encuentra en los setenta, época convulsionada por la crisis. Heredero del desencanto social, Castillo ya no cree en el paraíso, tampoco en las utopías. Evodio Escalante señala que la generación de los setenta es la generación de la devastación: “posiblemente ha entendido que la historia no es otra cosa que un callejón sin salida al que ha sido conducida por otras generaciones alucinadas por las ideologías y

¹⁸⁸ Para este apartado retomamos un fragmento de nuestra tesis de maestría, dado que la lectura sobre Ricardo Castillo que realizamos en ella permite complementar la visión de conjunto que en el presente trabajo intentamos realizar. Vid. Eva Castañeda Barrera, *Azares y derroteros de la poesía coloquial mexicana (1970-1990)*, México, UNAM, 2011, pp. 73-78.

por firmes creencias en la salvación del destino humano, Estos poetas han perdido esa credulidad.”¹⁸⁹ De ahí su desencanto, su nostalgia, su incredulidad política.

El objeto clave de la poesía mexicana de los setentas: descubrir un país en crisis, nada paradisiaco. El lector y el poeta ya no se configuran como inspiración clara o inteligente, la visión ordenadora, sino como la voz inerme y exasperada de la esquizofrenia, la impotencia y la miseria reinantes.¹⁹⁰

Señalar algunas de las características del momento histórico en el que el poeta empieza a publicar es importante, ya que nos ayuda a entender bajo qué circunstancias fue forjando su voz lírica. El poeta jalisciense también es una voz colectiva que se dirige a lo individual para encontrar respuestas ante un mundo y una ciudad que ya nada tienen que ofrecer, se aleja de la oficialidad y la crítica. Desde la reflexión vienen sus palabras cotidianas y furibundas. En el libro doble *El pobrecito señor X. La oruga*, Castillo retrata a manera de álbum fotográfico, estampas, momentos que configuran la vida cotidiana; poetiza sobre la familia, el fútbol que se juega en la calle con los amigos, la tristeza, la soledad y el amor. Estos temas serán las constantes en su obra. Revisemos el poema inaugural del libro, “Autogol”¹⁹¹

Nací en Guadalajara.
Mis primeros padres fueron Mamá Lupe y Papá Guille.
Crecí como trébol de jardín,
como moneda de cinco centavos, como tortilla.
Crecí con la realidad desmentida en los riñones,
con cursilerías en el camarote del amor,
Mi mamá lloraba en los resquicios
con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas.
Mi papá se moría mirándome a los ojos,
muriéndose en la cámara lenta de los años,

¹⁸⁹ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁰ José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983, pp. 213-214.

¹⁹¹ Ricardo Castillo, *El pobrecito señor X. La oruga*, *op.cit.*, p. 19.

exigiéndole a la vida.
Y luego la ceguez de mi abuelo, los hermanos,
el desamparo sexual de mis primas,
el barrio en sombras
Y luego yo, tan mirón, tan melodramático.
Jamás he servido para nada.
No he hecho sino cronometrar el aniquilamiento.

Como alguien me lo dijo una vez: Valgo Madre.

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

El tono confesional de los dos primeros versos, lo hace mediante una elección léxica que opta por un lenguaje llano o coloquial, esto lo expresa mediante oraciones simples. Sin embargo, la sencillez sintáctica se complementa con otro tipo de complicaciones. La enumeración es un recurso constantemente utilizado, cuyas consecuencias son sintácticas y rítmicas, esto lo encontramos en los versos: “Crecí como trébol de jardín,/ como moneda de cinco centavos, como tortilla.” La incorporación de un léxico no poético es un recurso de uso común en la poesía coloquial, referente necesario para describir la realidad cotidiana. Para Castillo este léxico se convierten en una estrategia ineludible, pues sólo a través de ella se trasmite el coraje y en muchos casos la violencia con la que la realidad nos atropella: “Mi mamá lloraba en los resquicios/ con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas.” Así, con violencia y desolación se nos presenta *El pobrecito señor X*, mediante un lenguaje que arranca la falsa calma de lo cotidiano, nos muestra otra cara de lo aparentemente monótono.

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

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

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

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

1

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

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

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

La elisión de signos de puntuación imprime una sensación de vértigo, el ritmo con que transcurren los versos, la acumulación de imágenes semeja la premura con la que transcurren los días en la ciudad. El poeta opta por la supresión para regular la entonación de la lectura, emerge así un sentido caótico que tiene por objeto señalar que “el horror de la ciudad ha llegado a la poesía”¹⁹². De la misma manera que en “Autogol”, la selección léxica es un aspecto de suma importancia, se reproducen formas sintácticas propias del lenguaje coloquial: “Bajas del camión con los talones dispuestos a recorrer/ toda la confusa madre del día.”

Según Rogelio Guedea, en Ricardo Castillo hay *una ironía transfigurada en desazón* o dicho de otro modo, lo irónico se hace presente como un modo de representar una realidad posutópica cuya principal característica es el desencanto: “Así entonces, la parodia, escarnio, vilipendio, sarcasmo, ironía y despilfarro verbal son piezas inherentes, naturales, de su dicción o

¹⁹² Huberto Batis, *Reseñas al vapor de poesía mexicana (1960-1980)*, México, UAM, 2004, p. 247. [sábado, 1°. -III-1980]

enunciación lírica.”¹⁹³ Elementos todos, producto de una de época y de un momento histórico que los impelió a escribir desde un lenguaje próximo a esa realidad. El desasosiego existencial, el cansancio y el hastío de la ciudad, son nombrados desde la ironía, la mofa y hasta el humor. No encontramos en *El pobrecito señor X* un tono de lamento elegíaco o tristeza decimonónica, estamos frente a textos que exponen una realidad trágica, vista con sorna y parece en algunos momentos, con cinismo. En este sentido, la *resignificación literaria* y la ironía se cumplen a cabalidad en sus poemas, pues mediante un lenguaje cercano al habla popular revela una realidad cruenta que muy difícilmente va a cambiar, por ello más vale aceptarla y en algunos momentos hacer mofa de ella.

c) *Isabel Fraire, Poemas en el regazo de la muerte (1977)*

Isabel Fraire es una presencia particular en la poesía mexicana contemporánea. Poeta y traductora, sus relaciones con el campo literario nacional son abundantes, su círculo de amistades y de relaciones laborales abarcan lo mismo a los miembros más prominentes de la Generación de Medio Siglo que a los integrantes de la Espiga amotinada, por concordancia natural de edad; la publicación de sus textos ocurre tanto en el ámbito universitario como en la revista más relevante de la época (*La cultura en México*) o en una de las editoriales de mayor prestigio (Joaquín Mortiz); incluso fue antologada en *Poesía en movimiento*. En otras palabras, Fraire se sitúa en el centro del espacio literario y editorial de nuestro país, es conocida y reconocida; sin embargo, su obra poética no ha recibido tanta atención como su persona. Y en ese sentido, deseamos apuntar un dato muy relevante: basta solo la relectura crítica de su libro más conocido (*Poemas en el*

¹⁹³ Rogelio Guedea, *Reloj de pulso*, *op. cit.*, p. 125.

regazo de la muerte, ganador del premio Xavier Villaurutia en 1978) para entender por qué es preciso situarla en el campo de nuestro estudio e interés.

Un antecedente importante para entender la poesía de Fraire es su labor de traductora de poetas ingleses y norteamericanos; sus versiones de Eliot, Pound, Cummings, Stevens, Williams y Auden, reunidas en el volumen *Seis poetas de lengua inglesa* (1976), permearon y se adecuaron a los propósitos de su poética de esta etapa. Recordemos que la tradición anglosajona ha nutrido buena parte de las poéticas asociadas con la coloquialidad, desde “la otra vanguardia” (J.E. Pacheco *dixit*), con Novo y Salomón de la Selva, hasta la influencia que dicha tradición tuvo en Ernesto Cardenal o Nicanor Parra, por nombrar los ejemplos más relevantes. Así entonces, no es extraño que *Poemas en el regazo de la muerte* tome buena parte de sus epígrafes, tono y lenguaje de los poetas que por la misma época había traducido.

El libro que ahora me ocupa constituye una muestra de los vuelos que el registro coloquial alcanzó en la década de los setenta. Fraire es una poeta que, en rigor, no pertenece a la generación que empieza a publicar en tal contexto, pero sí representa los temas, intereses y lenguaje que muchos autores se encontraban explorando en esos momentos. Para fines prácticos de nuestra investigación, me interesa destacar ahora el uso que esta poeta hace de uno de los recursos que establecimos en el capítulo anterior: la Retórica simplista. *Poemas en el regazo de la muerte* es un libro construido sobre la base de un lenguaje llano, sin mayores complicaciones sintácticas o léxicas, en donde el sentido poético se da por la desautomatización en la percepción del referente en apariencia simple. Un primer ejemplo de lo que hemos señalado es el siguiente:

Oigo un ladrido
cuánto tiempo había deseado
vivir de nuevo

en un barrio
en donde se oyera
en medio de la noche
un ladrido.

En este poema observó el grado de aparente sencillez que hemos mencionado: cada verso corresponde a un sintagma de la única oración de la cual se compone el texto. Sin embargo, hay dos elementos a destacar: la repetición de la frase “un ladrido” en los versos inicial y final, así como los espacios significantes entre cada verso. En relación con el primer elemento, ya habíamos apuntado que la repetición de segmentos oracionales o sintácticos posibilita la creación del ritmo del poema, transformando así la sencillez gramatical en una complejidad poética. La repetición del sintagma establece una anáfora y crea la isotopía del poema.

El segundo elemento que he destacado es el espacio gráfico que hay entre cada verso. Si pensamos en términos de ritmo, la lectura del poema sería distinta en una disposición en prosa o sin los espacios indicados. En cualquier otra organización material, el texto podría resultar un mero comentario casi fortuito sobre un hecho aparentemente irrelevante, con palabras llanas y simples que comunican un mensaje: es decir, la lengua en su función referencial. Pero, en virtud de la disposición, el poema obliga a una lectura pausada, que recuerda los poemas de William Carlos Williams, donde cada palabra recobra su significado al aparecer casi aislada. Este trabajo de resignificación lingüística es el centro de la Retórica simplista.

Arriba advertí que si bien Fraire no pertenece formalmente a la generación de poetas de la década de los setentas, su obra sí comparte características temáticas y formales con los escritores de este periodo; sus temas son en buena medida los característicos de la época: la ciudad, el desencanto, la crisis, y la aparente resignación del hombre contemporáneo frente a un mundo que

respecto, Malva Flores dice: “La mayor parte de los poetas de esta generación hicieron uso de la palabra poética para aprehender desde su escepticismo –y más allá de la discusión sobre el final de la Historia, la posmodernidad o cualquier otra caracterización-, la porción de la realidad que les había sido dado percibir.”¹⁹⁴ Hablo de un desencanto vital y el poema entonces hace las veces de un espacio simbólico de queja o denuncia.

Ahora bien, así como existe un “espíritu de época”, por llamarlo de algún modo, que signa la escritura del periodo, es cierto también que hay un espacio por antonomasia para esa experiencia vital: la ciudad es, para los escritores de la década de los setentas, el sitio donde se libra la épica batalla para sobrevivir todos los días; la ciudad no es sólo telón de fondo, es un espacio complejo que problematiza a quienes la habitan. La experiencia urbana es emotiva y física, pues los sitios para vivir en ella también empiezan a transformarse: “empezó a poblarse de innumerables conjuntos habitacionales o condominios horizontales. [...] Otros edificios de gran impacto fueron los centros comerciales, educativos, culturales. [...] El nuevo concepto de centro comercial, *mall* o plaza, surge en este periodo.”¹⁹⁵ Frente a tal metamorfosis, los escritores de la época no podían más que documentar tales sucesos, lo cierto es que no es mera crónica; en el caso específico de la poesía, tal registro es hecho desde una emoción vital que trasciende la mera descripción de una ciudad que cambiaba drásticamente. Por su parte, la obra de Isabel Fraire se ve atravesada por este tema, la ciudad es para la poeta un tema constante, así lo prueban sus poemas sobre la Ciudad de México, Londres, Nueva York, Washington, Chicago. Revisemos pues un fragmento del poema “Complejo habitacional”, que sirve muy bien para ilustrar lo anterior.

¹⁹⁴ Malva Flores, *La generación del desencanto en la poesía mexicana del siglo XX*, México, UNAM, Tesis de maestría, 2006, p. 51.

¹⁹⁵ Fernando Minaya Hernández y Alejandro Ochoa Vega, “México en los años setenta, arquitectura, poder y administración pública: algunos casos representativos”, en *Investigación y Diseño. Anuario de posgrado 03*, México, UAM-X, 2006, p. 69.

II

los edificios de departamentos
 presentan superficies planas rectangulares

las ventanas tienen contraventanas grises
 que se cierran o abren
 como tapas

cada cuarto una caja

el jardín de pasto liso y verde como alfombra recién comprada
 está encuadrado por filas regulares de árboles idénticos
 que arrojan una sombra continua
 como la de un muro

“Complejo Habitacional” es la suma de estampas sobre una unidad habitacional de la Ciudad de México, no hay necesidad de puntualizar cuál es porque puede ser cualquiera, dado que una de las características de estas construcciones arquitectónicas es la homogeneización, todas son semejantes, todas se parecen, comparten los mismos hábitos y costumbres. El poema discurre en la descripción del lugar y de las actividades cotidianas en torno a él, no obstante como ya lo señalamos, no es solo la representación de una estampa urbana, la poeta pone la mirada en aquello que de ordinario pasa inadvertido, el lenguaje al que acude da cuenta también de una realidad doméstica, Fraire se distancia de la retórica grandilocuente y nombra desde la llaneza:

los edificios de departamentos
 presentan superficies planas rectangulares

Las imágenes remiten continuamente a un lugar cuya principal característica es la desolación, así lo marca la isotopía de la segunda sección del poema: “superficies planas”, “contraventanas grises”, “un muro”. La inserción de estos sintagmas nominales en el *continuum* del poema enfatiza la Retórica simplista porque su presencia no obedece a una necesidad metafórica, sino al carácter

descriptivo que el texto enfatiza. La expresión “cada cuarto una caja” es una metáfora que elide el verbo (“es” o “parece”), la cual posibilita la identificación entre la sensación de encierro y vacío que el poema transmite; al mismo tiempo, el giro de la estrofa final contrapesa el espacio cerrado del departamento con el abierto del jardín que, no obstante, también se representa carente de emociones (“encuadrado”). Así, el efecto del texto se logra por la presencia de elementos no metafóricos, más que por la construcción de tropos, y el texto consigue transmitir la sensación de representar un espacio desolado solo en virtud de la elección léxica.

La ciudad es para Isabel Fraire un tema significativo en su poesía, ésta es descrita de forma objetiva a partir de dos aspectos: sus lugares y las emociones que provoca en quienes la habitan; este segundo aspecto es relevante, en tanto la poeta capta de forma puntual las inquietudes de los sujetos urbanos de la época. Su capacidad de mirar lo aparentemente nimio para llevarlo al texto es una característica que diferenciará su obra del resto de poetas de la década. Las estrategias literarias que sigue para lograr esta posibilidad representativa es lo que más nos ha interesado en este apartado, destacamos la sencillez de su lenguaje porque como pretendí mostrar es el centro de su construcción literaria.

d) Jaime Reyes, La oración del ogro (1984)

La oración del ogro (1984) representa lo que puedo llamar *la dislocación de la coloquialidad*. Nos referimos a un discurso fragmentado, interrumpido y aparentemente desarticulado; versos inacabados que a pesar de ello expresan a cabalidad su sentido. No hablo de incompletud en el discurso poético de *La oración del ogro*, me refiero a una escritura que apela a lo híbrido para completarse. Reyes rompe los límites entre el discurso poético y otros discursos, acude a formas no convencionales, es decir, la transcripción casi literal de crónicas y entrevistas que conforman

prácticamente todo el libro, se pasa del poema en verso, al versículo para finalmente desembocar en la crónica que también puede confundirse con prosa poética. Adolfo Castañón se refiere a ella como poesía testimonial:

Cortaba y recortaba frases, unía giros con tijeras, aislaba voces dentro de las voces y variaba el sitio y la disposición *sin* introducir —ese era el reto— ninguna palabra de su propia cosecha. De ahí resultó un texto admirablemente condensado, duro como una roca y preñado de una energía perturbadora: se diría que iba fabricando hoyos negros verbales, que estaba decidido a purificar el idioma de la tribu disolviéndolo, por así decir, en sí mismo.¹⁹⁶

De entre las obras analizadas para el periodo de la década de los setentas, *La oración del ogro* representa un punto de llegada que ya había advertido desde *El turno del aullante* de Max Rojas, el uso de los recursos de la coloquialidad transformados y resignificados en la búsqueda de un lenguaje más personal que representa al mismo tiempo tanto léxica como estructuralmente el caos y los conflictos de la época. Los discursos que he analizado en este apartado dan cuenta de la transformación paulatina de la noción de lo coloquial en la poesía mexicana de los años setenta.

El libro se divide en 9 textos, casi todos dan cuenta de sucesos reales: “A José Revueltas”, “Oración del ogro”, “Se pensaba que de las aguas”, “7-VII-77”, “Querida hermana”, “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido”, “Que comienza así” y “La ciudad destruida”. Nos encontramos frente a un discurso dislocado por la ira, una poesía narrativa que cuenta el periplo de una comunidad que pelea cuando la derrota ya es inminente. A pesar de ello, la súplica permanece como sinónimo de esperanza. en *La oración...* no sólo encontramos descripciones de los hechos, hay en cada uno de los fragmentos la reproducción de lugares, gestos, gritos, furia. Es una poesía de personas reales que cuentan su historia en medio del caos y la violencia.

¹⁹⁶ Adolfo Castañón, “Jaime Reyes: del ogro y su testamento”, en *Letras Libres*, Abril 1999, <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/jaime-reyes-del-ogro-y-su-testamento>

La voz en plural es lo invariable y la constante en *La oración...* pues está poblada por personajes que no sólo son referidos mediante un pronombre o una alusión indirecta. Numerosos son los pasajes donde cada uno de ellos recibe un nombre que lo identifica; para el Estado “ellos” o “esos” no poseen nombre, no así en la poesía de Jaime Reyes, aquí todos se nominalizan: Efraín, Felisa, Rosario, Guillermina son las personas que vivieron la represión, son ellas las que cuentan su historia a través de un lenguaje que sobrepasa la crónica o el testimonio:

de su lecho levantamos a José Manuel,
de su mujer a Efraín,
y el almendrado pétalo
de la aventura llevó a Felisa,
Raquel con él, entre llamas
Y cristales decimos
Donde pretendían
El rosado grano
Donde el rastrojo de miedo
pretendió a Rosario
donde Guillermina
decimos
fuimos flores restellando, al salir
fuimos frutos.¹⁹⁷

Por otra parte, no puedo tomar a pie juntillas el concepto de crónica y aplicarlo al libro porque en sentido estricto no lo es. Su escritura como ya lo señalé apunta hacia otros derroteros, uno de ellos: lo híbrido; no únicamente como mezcla de géneros literarios sino de igual forma como una diversidad de significados que se contraponen unos con otros. Esta ambigüedad está dada porque en muchos momentos el lenguaje es coloquial y son esos fragmentos los que más fuertemente evidencian la transcripción de las crónicas y las entrevistas.¹⁹⁸ Aunque también existe una

¹⁹⁷ Jaime Reyes, *La oración del ogro*, México, Malpaís Ediciones, 2014, pp. 64-65.

¹⁹⁸ En particular, tres de los últimos cuatro textos llevan una nota al pie que precisan su origen. “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida” son, respectivamente: transcripción de la crónica “El Desengaño: hablan los campesinos”, de Carmen Lira; transcripción casi literal de las entrevistas filmadas para el INI

alternancia o convivencia de registros en un mismo texto: lenguaje llano frente a lenguaje literario, no hay aviso del tránsito, va de uno a otro de forma natural y evidente:

quien se dijo agredida secsualmente y que por eso necesitaba ayuda para seguir desarrollando una labor pues tú sabes, política, y te lo decía tronando las diminutas manos como de mico enfermo, y uno veía, o creía ver, como si el hoyo humeante y oscuro que excretara esas palabras fuera de algún modo inteligible.¹⁹⁹

Jaime Reyes tomará de Efraín Huerta la ciudad y la asimilará a su modo, de José Revueltas el encono frente a las distintas problemáticas sociales. A partir, sobre todo de estas dos temáticas, es que su poesía emprenderá un camino interesante y en muchos sentidos novedoso para la tradición lírica mexicana:

Aún cuando las leyes son para todos,
los derechos del ciudadano nos lo han pisoteado.
Para nosotros nunca ha habido justicia.
En cambio nada tenemos, en los ranchos igual,
las riquezas están en unos cuántos y la miseria entre los demás,
en un petate sin almohada.
No aquí nomás en la ciudad, cuando entierran, cuando se mueren
escarban muy bonito, buscando las huellas del caudillo memorable.
Canten hermanos si no me cambio de aquí, si no nos corren,
pues nos llevan de pies para afuera.²⁰⁰

La voz poética habla desde la ira que le provoca una situación de desigualdad, esa rabia posibilita tener una perspectiva crítica sobre las condiciones que favorecen la injusticia social. Establece además una comparación entre el campo y la ciudad, tal dicotomía recuerda que la modernización urbana es equiparable al rezago agrario, hecho que en el discurso oficial gubernamental aparecía

de Chiapas en 1982 y transcripción casi literal de entrevistas a habitantes de la ciudad. Se trata, entonces, de un discurso reconfigurado desde la frontera del testimonio hacia su organización en un discurso poético; de allí el término “poesía testimonial” que le asignó Adolfo Castañón.

¹⁹⁹ Jaime Reyes, *La oración del ogro*, op. cit., p. 135.

²⁰⁰ *Ibidem.*, pp. 156-157.

invisibilizado. No obstante este hecho que el Estado pretendía ocultar, era evidenciado en la realidad cotidiana por el resto de la población, la cual vivía y manifestaba su inconformidad por la crisis de la época.

Ahora bien, el lenguaje que nombra esa crisis, como destacué en el ejemplo anterior es una muestra de la oralidad más directa. Este texto corresponde al fragmento “La ciudad destruida”, texto ensamblado a partir de la transcripción casi literal de entrevistas con siete habitantes de la ciudad, en este sentido, es interesante observar que Jaime Reyes acerca el discurso literario al punto de fusionarlo con el discurso oral. De acuerdo con Paul Zumthor, el empleo de la oralidad dentro de la literatura posibilita el uso de “toda clase de enunciados metafóricos o de ficción que sobrepasaran el alcance de un diálogo entre individuos.”²⁰¹ En este sentido, es evidente que, al constituirse un discurso que sobrepasa el “diálogo entre individuos” (y no olvidemos que *coloquial* implica el coloquio o diálogo entre dos), la tradición oral se filtra al texto poético, transfigurada en virtud de los recursos estilísticos²⁰². A partir de lo anterior, identificamos la *jerga social* como otro de los ejes medulares del poema, dado que una comunidad comparte los mismos referentes culturales y lingüísticos; este recurso estará presente a lo largo de todo el libro porque el tema de éste será la demanda de justicia social, por parte de un grupo claramente identificado: un colectivo perteneciente al proletariado que producto de la desigualdad lucha por sus derechos, consecuencia de lo anterior se genera una identificación entre ellos.

En *La oración del ogro* no hay imágenes poéticas o metáforas rebuscadas, éstas son en muchos momentos del libro, inexistentes. Su ausencia se explica porque lo que interesa al autor

²⁰¹ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, España, Taurus, 1991, pp. 47-48.

²⁰² Vg. Enrique González Rojo, *Dimensión imaginaria*, México, Cuadernos americanos, 1953, donde el autor aprovecha la historia de Pulgarcito, cuento de la tradición popular alemana recogido por los hermanos Grimm, para construir un sistema poético particular.

no es acudir a un lenguaje exquisito, la búsqueda principal reside en la denuncia y la queja. Por otra parte, las entrevistas y las crónicas carecen de un registro poético, dado que su función lingüística es eminentemente pragmática: dar cuenta de un hecho determinado y concreto. Frente a los anterior, bien valdría la pena preguntarnos ¿por qué *La oración...* es un libro de poesía? ¿por qué la transcripción de las crónicas y las entrevistas se convierten en material poético? Las palabras que usó la colectividad para nombrar los sentimientos frente al desalojo y los atropellos cometidos, se mantienen íntegras. Reyes no las modifica, altera su orden y descompone el lugar que éstas ocupan en el discurso, las lleva a otro nivel, donde lo aparentemente inconexo juega un papel preponderante, es decir, transforma un discurso cuya función primaria es pragmática en un discurso cuya resignificación lo reorienta hacia la función poética del lenguaje.

En la década de los ochenta la poesía mexicana empezaba a poner en práctica ciertas estrategias; específicamente me refiero al lenguaje coloquial exacerbado y a una diversidad semántica heredada de la década anterior. Frente a este panorama, Jaime Reyes llevó al extremo su apuesta poética, sin duda este libro no es sencillo, no se ofrece transparente a los lectores; su densidad reside en los tránsitos de un registro a otro, en las distintas historias que los personajes cuentan, la coralidad de voces resulta apabullante porque lo que narran es descarnado. Es un libro sí de denuncia, de queja, pero no se restringe sólo eso, Alberto Paredes la ha llamado la *poética del fracaso*. Las demandas sociales y civiles están presentes de manera clara y evidente, no le interesa subordinar los temas al lenguaje poético, muy por el contrario, mediante un léxico dislocado construye un discurso que apunta a la desarticulación de lo lírica y de la prosa. Con la publicación de *La oración del ogro*, Jaime Reyes puso, querámoslo o no, en la mesa de discusión, una serie de interrogantes para la poesía mexicana. Como es evidente, éstas preguntas no fueron resueltas de forma inmediata, pues la poesía desde la década de 1980, -momento de la publicación de *La oración...*,- a la fecha, ha debido andar un camino de transformaciones.

En este espacio me he ocupado del estudio de una de las décadas más importantes en el desarrollo de la poesía mexicana contemporánea. Si bien no agoto su estudio, puesto que mi foco de atención ha sido la revisión de las distintas formas en las cuales la coloquialidad se manifestó durante este periodo, creo que es importante no dejar de mencionar la serie de condiciones sociales e históricas que determinaron los discursos poéticos de esta época.

Sin duda, los ejemplos aquí estudiados (*El turno del aullante*, *El pobrecito señor X*, *Poemas en el regazo de la muerte* y *La oración del ogro*) representan las vetas más relevantes para la modelación de las poéticas actuales y el empleo que éstas últimas realizan de la coloquialidad, como tendré ocasión de demostrar en el apartado siguiente. Sin embargo, también son ejemplo de un discurso literario afincado en la realidad concreta del hombre común; los temas destacados en tales ejemplos dan cuenta de ello: el desencanto, la crisis, la ciudad, el descreimiento, el amor, la muerte, el desamparo, la injusticia social, la desigualdad, el escepticismo.

En mi investigación sobre la década pude percatarme que no existen estudios críticos sobre estos autores. Se les menciona constantemente como parte de un fenómeno literario localizable en el tiempo, pero no se ahonda en las particularidades de su producción, pese a estar incluidos en la mayoría de las antologías que se concentran en ese periodo. Mi interés a partir de la propuesta que da origen a este trabajo ha sido observar cuáles son algunos de los rasgos formales específicos de estos poemas en relación con la coloquialidad, no por ello quiero decir que sea la única posibilidad de lectura de estas obras.

En el caso de *El turno del aullante* de Max Rojas y de *El pobrecito señor X* de Ricardo Castillo, identifiqué con mayor profusión la *resignificación literaria*. Por su parte, en *Poemas en el regazo de la muerte* de Isabel Frayre, encuentro como constante la *retórica simplista* y en el caso de *La oración del ogro* de Jaime Reyes, la *jerga social* fue el recurso más

evidente. En cada uno de ellos analicé a la luz de estos recursos la forma de construcción del lenguaje poético y propusimos una interpretación de estas obras sin menoscabar otras posibles rutas de lectura.

Como señala Evodio Escalante, los poetas que escriben en la década de los setenta “han movilizado una masa lingüística realmente impresionante, a la que no sería fácil encontrarle antecedentes en nuestro medio.”²⁰³ Respecto al caso específico de la coloquialidad, tema que me ocupa, es esta una época donde las posibilidades de esta veta poética amplían su registro de manera exponencial. Los cuatro libros estudiados representan rutas diversas que comparten una misma voluntad estilística, pero que resuelven en la escritura efectiva de formas disímiles, por lo que constituyen en conjunto una ampliación del campo literario.²⁰⁴

4.3 Esto ni se lee ni se entiende. Siglo XXI

La poesía mexicana reciente ha visto nacer una cauda de voces que plantean estéticas diversas, en ocasiones contrapuestas. Atrás quedó la época de las líneas hegemónicas, donde todo era resumible en dos o tres grandes nombres, grupos o generaciones. Por el contrario, hoy cada poeta emprende su creación desde un horizonte homogéneo, con más o menos las mismas lecturas, bagaje o influencias, pero a partir de allí cada uno se decanta hacia su propia dicción, difícilmente

²⁰³ Evodio Escalante, *Poetas de una generación, op. cit.*, p. 7.

²⁰⁴ Es importante señalar que en este trabajo no me ocuparé de las décadas de 1980 y 1990. Lo anterior se debe a que concibo a 1970 y 2000 como periodos climáticos históricamente. En consecuencia los rasgos de coloquialidad que ambos periodos se presentan están definidos por un contexto histórico sumamente rico y complejo. Dicho en otras palabras, la década de 1970 estuvo signada por el fracaso político, pienso en el caso mexicano y latinoamericano en general (esta idea fue desarrollada arriba). La escritura poética de esta época sienta las bases por mucho de lo que durante las dos décadas posteriores se escribirá. Luego me centro en algunas obras publicadas a partir del año 2000 por considerar que es un momento sumamente complejo en términos sociales, políticos y económicos, el último aspecto definirá el rumbo de los apoyos, becas y el mercado editorial en general. La violencia social y el uso de la tecnología será un aspecto que también atravesará la obra de numerosos autores. Además de lo anterior, considero que los discursos poéticos de las décadas de 1980 y 1990 no privilegiaron lo coloquial, sus temas y formas están más centrados en lo intimista. Me interesa entonces, apuntar sólo aquellos momentos donde los recursos de la coloquialidad resultan más fructíferos para la construcción de esta veta poética.

reconocible como escuela o movimiento. En este sentido, la poesía mexicana del último cuarto de siglo no se puede comprender sin pensarla en su relación con la poesía latinoamericana; las diversas escrituras de la región han mudado de signo entre su concepción tradicional, tal como eran explicadas en las historiografías del siglo XX, y el nuevo modo de acercamiento a su estudio por parte de la crítica más reciente. Al respecto Josefina Ludmer señala: “Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.”²⁰⁵

A partir de lo anterior surge entonces una interrogante, ¿cómo agrupamos, dividimos y entendemos ahora la poesía latinoamericana? ¿Qué herramientas teóricas y críticas sería necesario utilizar para poder acercarnos a ella? Una parte de la producción literaria reciente corresponde a un nuevo estatuto de la creación literaria, cada vez más alejado de nuestra concepción tradicional de lo que consideramos literario, y en el caso particular de la poesía, tema central de este trabajo, dicho alejamiento ocurre en función de nuestra idea tradicional de lírica como característica inmanente de lo poético. Pensar a la poesía en este último periodo de tiempo, implica reconocer distintas actitudes de los poetas frente al lenguaje, si bien se ha hablado de la emergencia del llamado neobarroco²⁰⁶, en este trabajo me concentro en hablar de la actitud hacia un lenguaje más a ras de tierras, es decir del lenguaje coloquial.

²⁰⁵ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 9.

²⁰⁶ Eduardo Milán en el prólogo a *Prístina y última piedra* señala que las dos líneas dominantes en la poesía latinoamericana que se produce hoy son: una restitutiva y la otra inventiva; la primera que sigue el espíritu de búsqueda de las vanguardias históricas y la segunda que intenta un entronque con la llamada poesía de la lengua. La poesía inventiva estaría representada por los poetas alineados al neobarroco: José Kozer, Roberto Echavarrén, Néstor Perlongher y David Huerta. Más adelante el crítico uruguayo arriesga una definición del poema neobarroco, al respecto señala: “podría describirse al poema neobarroco como un texto proliferante donde el poeta hace énfasis en la no-identidad del que habla y lo ubica en una lengua deleuziana de devenires. [...] El texto neobarroco es un texto minado que nunca estalla porque el estallido sería la condición de su final. Propuesto como interminable, sin final, su sentido es continuamente diferido por el juego de palabras.” Eduardo Milán y Ernesto Lumberras, *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, México, Aldus, 1999, pp. XIV-XV.

Entre otras cosas, por la subvención estatal a los creadores, el mercado y el uso de redes sociales. Analizaré pues, aquellos aspectos que nos sirvan para entender los discursos poéticos que serán objeto de nuestro estudio. El primer elemento a considerar es la ruptura o caída del concepto de generación para hablar de los escritores en este siglo, desde el *Manantial latente* a la fecha el criterio generacional²⁰⁷ se ha visto trascendido, la edad entonces ha dejado de ser un factor en torno al cual se aglutinan los creadores y se ha vuelto más relevante el agrupamiento alrededor de criterios disímolos como referencias literarias, redes interpersonales y proyecto estéticos afines, entre otros.

Otro factor fundamental es la preeminencia de los fondos oficiales para la promoción de la creación artística y su posible difusión. Como señala Sánchez Prado:

La literatura mexicana se ha caracterizado, por lo menos desde mediados del siglo XX, por un campo literario particularmente institucionalizado, articulado en una compleja red de instituciones académicas de élite, prensas privadas y del estado, premios, subvenciones e, incluso, participación abierta de los miembros del campo literario tanto en el campo de poder como en una amplia gama de funciones culturales emanadas del estado.²⁰⁸

Esta subvención gubernamental además de las becas nacionales otorgadas por el FONCA de Jóvenes Creadores y del Sistema Nacional de Creadores, cuenta también con la cantidad de becas existentes a nivel estatal e incluso municipal, más el añadido de todos los fondos editoriales que pertenecen a esos mismos aparatos gubernamentales: desde el Fondo Editorial Tierra Adentro y la colección *Práctica Mortal* de CONACULTA, hasta los fondos editoriales de las universidades

²⁰⁷ Alejandro Higashi en su libro *PM / XXI / 360º*, señala que a pesar de numerosos y brillantes esfuerzos de organización, el valor categorial del concepto *generación* parece limitado y poco productivo fuera de la historia literaria tradicional. Su debilidad categorial, a contrapelo de su extensión de uso en manuales de historiografía literaria, entra en crisis con la percepción misma de la modernidad. [...] Aprendimos a leer desde la acronía y cualquier intento por formar una generación de voces disidentes luego de 1966 resultará complejo, insuficiente y arbitrario, desde las consideraciones de los mismos autores y autoras. Alejandro Higashi, *PM / XXI / 360º*, *op. cit.*, pp. 188-189.

²⁰⁸ Ignacio Sánchez Prado, “La ‘generación’ como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México”, en *Explicación de textos literarios*, Vol. 36, No. 1-2, 2007-2008, p. 12.

y los gobiernos e institutos de cultura estatales y municipales. Frente a este panorama, resulta complicado el ejercicio de una carrera literaria al margen totalmente de las instituciones.

La descentralización de los espacios para el ejercicio, publicación y difusión de la literatura es un fenómeno cada vez más extendido, como ejemplo de lo anterior, baste señalar que del corpus que analizaremos en este apartado aproximadamente la mitad de los autores viven y publican en diversas partes de la república. Este fenómeno se ve posibilitado por la emergencia de un vasto número de sellos editoriales independientes, muchos de ellos especializados en la publicación de poesía y cuyos editores en la mayoría de los casos son también poetas, lo que genera las condiciones de autopromoción y autopublicación de su propia obra y de la difusión de autores que, dado el género en el cual escriben, difícilmente tendrían un espacio en las grandes editoriales (Verso destierro, Bonobos, Mantis, Aldus, Atrasalante, Malpaís Ediciones, entre otras). Como apunta Higashi: “la participación de quien escribe poesía como editor o editora genera una plataforma de comunicación directa con el público, en un complejo proceso de promoción cultural (y autopromoción en muchos casos) que, sin duda, debe producir particularidades visibles en los propios textos.”²⁰⁹

Un aspecto importante que se suma a la lista es el uso cada vez más extendido de las redes sociales como un medio de difusión y promoción de la propia obra, además de que se han convertido en un espacio de discusión sobre los temas literarios del momento, el intercambio de opiniones ya no se da solamente en las ferias del libro, presentaciones o festivales. Frente a un escenario como el anterior es cada vez menos frecuente encontrarse con escritores que estén al margen de estas prácticas virtuales; sin duda la existencia de estos espacios ha terminado por incidir en las poéticas mexicanas más recientes como las que aquí estudié, ya sea a nivel temática o bien porque a través de ellas algunos materiales asociados con estos textos, amplían la

²⁰⁹ Alejandro Higashi, *PM / XXI / 360° Op. cit.*, p. 219.

recepción o pueden incluso complementar la propuesta estéticas, como en el caso de Julián Herbert, José Eugenio Sánchez o Feli Dávalos, entre otros.

En resumen, la poesía mexicana del siglo XXI ya no obedece tanto a condicionantes socio-históricas como a la incidencia de los factores económicos, editoriales y de mercado que rodean al ejercicio literario. Como apunta Sánchez Prado:

Una serie de fenómenos que han caracterizado a la literatura joven de México en las dos última décadas: una producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural; una máquina editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción; la persistencia de una noción anacrónica de “generación” como instrumento de (auto)definición de los escritores jóvenes; la consolidación de estéticas de fuerte cariz autorreferencial.²¹⁰

Ante un panorama como el anterior, es claro que resulta de poca utilidad intentar una clasificación generacional, cronológica o por épocas de la poesía reciente y que en cambio resulta mucho más abarcador y explicativo trabajar con tendencias estáticas. Por esta razón mi acercamiento a este periodo se hará a partir de poemas que representan las distintas rutas por las que ha transitado la coloquialidad poética en México en este último periodo. A través de este análisis se observará que esta veta resulta distante de la surgida en la década de los sesenta, pero guarda una relación de cercanía con las formas que revisé en la década de los setentas como tendré ocasión de mostrar. En los dos apartados previos el análisis se concentró en libros y autores, pero dadas las condiciones descritas de este último periodo, ahora mi foco de atención estará puesto en el análisis de poemas, esto debido a que nos encontramos con una muestra muy amplia de autores y deseamos dar un panorama lo más integral posible.

En el capítulo anterior establecí la existencia de tres recursos como los nodales de la coloquialidad poética: la *jerga social*, la *resignificación literaria* y la *retórica simplista*; el

²¹⁰ Ignacio Sánchez Prado, “La ‘generación’ como ideología cultural...” *op. cit.*, p. 9.

análisis que a continuación realizaré seguirá el orden planteado previamente. No omití señalar que, pese a que estamos agrupando los poemas de acuerdo con el recurso que me parece más evidente en ellos, esto no significa que solo esté presente tal recurso. En la mayoría de los casos, el poema utiliza más de uno de los recursos, pero para fines expositivos daremos preeminencia a aquel que resulte más determinante.

a) *Cuando leo mis poemas la gente llora*
(*la retórica simplista*)

Como expliqué en el capítulo II, la *retórica simplista* se refiere a la operación formal que hace de una expresión ordinaria una forma del lenguaje poético. Este recurso consiste en llevar al extrañamiento el referente habitual para ser sustituido mediante una resignificación contigua a la palabra tratada, cercana aún para el lector, pero distante ya de su inmediatez léxica. Los poemas contruidos sobre el recurso de la *retórica simplista* emplean estrategias específicas para dar la impresión de una aparente sencillez discursiva, pero que en términos poéticos implican un trabajo formal más complejo.

Los poemas que agrupé bajo este rubro son “Los agonistas” de Jorge Fernández Granados, “El exprimidor de naranjas dejó de funcionar...” de A. E. Quintero, “El poema de mi amiga” de Luis Felipe Fabre y “Apache” de Xitlalitl Rodríguez Mendoza, además de sendos fragmentos de *Muerte en la rúa Augusta* de Tedi López Mills y *Antígona González* de Sara Uribe. Encontré que estos textos comparten estrategias discursivas y retóricas que permiten la construcción de un lenguaje en apariencia sencillo, pero que se transforma en poético en virtud del propio recurso literario. Así, la narratividad, la repetición y la temática sobre lo cotidiano son las estrategias más evidentes para lograr tal efecto.

El primer poema que analizaré es “Los agonistas” de Jorge Fernández Granados, texto correspondiente al libro *Principio de incertidumbre*. Este autor es considerado de manera prácticamente generalizada uno de los poetas más importantes de las últimas generaciones, goza de un reconocimiento unánime por parte de los diversos sectores ligados a la poesía mexicana. Su obra es una de las más sólidas de los últimos tiempos, cada uno de sus libros, desde *La música de las esferas* (1990) hasta *Principio de Incertidumbre* (2007) muestra una madurez poética que va en constante ascenso; su escritura da cuenta de un conocimiento de la tradición y de la vanguardia, vetas por las que ha caminado y de las que ha alimentado en mayor o menor medida a cada uno de sus libros.

En *Principio de incertidumbre*, Granados recurre a un lenguaje que ya había explorado desde *Los hábitos de la ceniza*, libro con el que ganó el premio Aguascalientes en el año 2000: nos referimos a la búsqueda de un tono narrativo que acerca al texto poético hacia experiencias vitales que entroncan con estampas de la vida cotidiana. Jorge Fernández Granados establece un diálogo con aquello que le circunda, reflexiona sobre temas que la poesía ha optado por dejar en el margen. Concretamente en “Los agonistas”²¹¹, encontramos un tono reflexivo por parte de la voz poética, la disquisición gira en torno al contraste entre el sujeto del poema y la juventud que percibe como algo ajeno.

Esta noche cualquiera de martes
sólo los jóvenes de menos de veinticinco
tienen aún algo inesperado que ganar o perder en su vida
casi todos los demás nos hemos acostumbrado
a las pequeñas domésticas mediocres dosis en las que viene la vida
[...]

hay que admitir que casi todos los demás estamos algo muertos
o sometidos o demasiado cansados a estas horas ya del trabajo y dormimos o vemos tv o

²¹¹ Jorge Fernández Granados], *Principio de incertidumbre*, México, Era, 2007, pp. 22-23.

merendamos el tedio esta noche cualquiera de martes
salvo ellos y sus todavía salvajes almas
los demás somos un precavido cálculo de aquí hasta mañana
de la pérdida a pedazos
de aquella ilusión que hoy a ellos los desvela

En este poema encontramos la oposición entre el aburrimiento y lo predecible de la vida adulta frente a la juventud, esto mediante imágenes que establecen una dicotomía entre ambas realidades, tales imágenes se construyen a partir de la descripción de escenas propias de la vida cotidiana: “cansados a estas horas ya del trabajo y dormimos o vemos tv o merendamos”. La Retórica simplista funciona en este texto como recurso estructural precisamente a partir de la inserción de referencias ordinarias en un contexto poético que se logra por el contraste de imágenes entre el mundo adulto y el mundo de los jóvenes. Estas dos realidades suceden en la isotopía nocturna que establece el poema, la escena del mundo sosegado se opone al bullicio nocturno de la juventud. El texto es un ejemplo del modo en que Fernández Granados lleva las experiencias cotidianas que en principio carecerían de emotividad lírica, pero que al contacto entre una y otra redimensionan y encuentran su sentido literario.

Si “Los agonistas” es un poema que respeta las nociones de lo lírico, en tanto reflexión de una voz poética, podemos ver que en un texto como *Muerte en la rúa Augusta* esta concepción de lo lírico ha cambiado de estatuto, nos enfrentamos a un libro de poesía atípico en la tradición poética mexicana que nos obliga mirarlo desde otras aristas. En principio, invita a repensar la definición de géneros literarios, mismos que hoy en día son un campo de confluencia, estudiarlos con un carácter normativo resulta por demás anacrónico y hasta inoperante; en la actualidad existe entre el lector y los géneros un pacto movible, maleable. Dicho pacto se hace latente en este libro de Tedi López Mills, quien incorpora elementos de la narrativa, al punto de fusionarlos tanto, que el lector se pregunta si aquello que lee es un poema o una narración. Interrogante por

demás legitima, en tanto el libro se muestra como un híbrido cuyo cuerpo es la suma de otros cuerpos.

pone la mesa donna
y le digo
para él sí verdad
mantel de encaje
cubiertos de plata
copas de cristal cortado
para él guisas te vistes te maquillas
aretes pulseras collares
cualquier cosa relumbrante
que yo gordon no miro nunca

llega ralph le das la mano
te la besa con un chasquido odioso
mientras yo
gordon
me escabullo
pinto mi raya de sorna y silencio
cuando él me pregunta
qué tal mi gordon
ya te acuerdas de quién soy
y los dos se ríen como si me conocieran
yo saco los dientes
soy animal animalito canturreo
donna me pica las costillas
cállate gordon
a ralph le muestro mis manos
no le hagas caso
y entramos a la sala
nadie me rompe digo
soy el más fuerte
donna sirve los tragos le guiña a ralph
él le responde con las rodillas apretadas
el disco suena como una aguja
muy mojada sobre la noche plana
suena detrás de la cortina
¿anónimo eres tú?
no hay nadie cuando jalo las cuerdas
ya cierra grita donna
ralph y ella bailan
mi espíritu de cristal
mi espíritu de papel

yo no lo vi partir
yo no lo vi venir
le señalo a ralph la pared blanca
él acaricia la espalda de donna
no le suelta la cintura
qué mascullas allá abajo gordon
me recuesto en la alfombra
eso le causa gracia a ralph
mírate nomás gordon
insisto en imitar a una oruga
repto y me arqueo
basta gordon aúlla donna
se va a la cocina
ralph me levanta con un jalón de brazo
me tuerce
ya está la cena en la mesa
y si lo amarramos bromea Ralph
me portaré bien les dije y me dije
una lápida mi boca cerrada
les prometo²¹²

Las estrategias literarias que sigue López Mills están bien trazadas: el protagonista es un hombre que ha perdido la razón, nombra desde la incoherencia, no es frenado por un orden que le imponga sus reglas. Su decir transcurre por lo aparentemente absurdo, lo incomprendible. *Muerte en la rúa Augusta* decepciona las expectativas que tenemos acerca de lo que debe ser un poema, pues integra elementos aparentemente ajenos a lo exclusivamente poético. Aunque debemos recordar que desde las vanguardias el horizonte que se ha formado el lector puede ser transgredido, al mismo tiempo que el lenguaje poético también transgrede el sistema de las convenciones poéticas vigentes, esto mediante la ruptura del cliché, del lugar común y de la repetición de lo habitual. A la poesía se le pide que sus sistemas de tensiones e intensidades se mantenga constante, la inclusión de pasajes meramente descriptivos pueden en apariencia

²¹² Tedi López Mills, *Muerte en la rúa Augusta*, México, Almadía, 2009, pp. 35-37.

inmolar el sentido poético, Carlos Bousoño señala que la aparición de estas notas referenciales poseen un sentido:

las zonas sin relevancia aparente deben asumir, sin embargo, un papel en el interior del poema: la de subordinarse a las principales, estar a su servicio de algún modo, por ejemplo, en calidad de modificantes de posteriores artificios intrínsecos, que son los que propiamente han de conmover nuestra sensibilidad. De lo contrario, por insensatas, serían materias muertas, y se manifestarían, ante todo, como defectos.²¹³

Al respecto, es evidente que los pasajes poéticos alternan con aquellos que describen mediante un léxico altamente referencial. En virtud de este efecto, el lector pasa de la realidad factual a la estancia poética. Otra manera de observar este tránsito sucede en el siguiente poema de A. E. Quintero, el cual forma parte de su libro *Cuenta regresiva* con el que ganó el premio Aguascalientes en el 2011; el libro está organizado en diez secciones que, como su nombre lo indica, están numeradas en orden descendente, es decir del diez al número uno. En este poemario cada texto hace las veces de una reflexión sobre objetos o situaciones ordinarias cuya importancia está dada por su valor práctico en la vida cotidiana:

El exprimidor de naranjas dejó de funcionar.
Eso pasa.
Las cosas sin importancia
buscan su turno, se dan su importancia
así, no sirviendo,
dejándonos incompletos, ausentándose
en el justo momento.
Y a mí
todo lo que es ausencia, ausentarse,
me rompe los vidrios. Ejerce una poderosa denotación
casi como el que se tira al piso al escuchar el bombardeo,
una balacera.

Lo mismo hizo el sacacorchos.
No estuvo. Tal vez nunca compré uno.
Y el rayador, y el abrelatas
que nunca pensó hacerme tanta falta

²¹³ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, p. 195.

me hizo salir al centro comercial
a buscarlo. Como una esposa cuando se enoja
y hay que ir por ella a casa de los suegros, o a buscarla
con la vecina.

No sé por qué me afectan tanto las cosas
que dejan de funcionar, que se ausentan.
A veces he pensado en comprar dos cosas de lo mismo.
Pero no sé si yo pueda
en lo futuro
con dos ausencias.²¹⁴

En este poema se presenta la relación que establece la voz poética con diversos artículos de cocina: el exprimidor de naranjas, el sacacorchos, el rayador, el abrelatas. Estas “cosas sin importancia” revelan su trascendencia verdadera cuando se transforman en objetos que pierden su función; dejar de servir o no estar cuando se necesitan implica una ausencia que afecta al sujeto. En el texto, asistimos a un lenguaje que combina la descripción y la narración y evita la construcción metafórica; el dramatismo del texto se logra precisamente en la llaneza del lenguaje, en la ausencia de tropos o complejidades grandilocuentes. La *retórica simplista* significa la construcción, a partir de referentes familiares para el lector, de experiencias poéticas solo en virtud de la relación interna de los elementos del texto, y eso es justo lo que sucede aquí: entre el sujeto y los objetos se establece una relación que trasciende lo utilitario para transformarse en una experiencia emocional. El símil en la segunda estrofa (“Como una esposa cuando se enoja”) ayuda a reforzar el espacio doméstico en el cual suceden las acciones.

Si en el texto de A. E. Quintero la relación del sujeto poético con la ausencia de objetos establece una emoción poética en función sólo de las relaciones entre los elementos, el efecto resulta mucho más dramático cuando un texto desde el mismo recurso, es decir, la *retórica simplista*, versa sobre la ausencia de personas en un contexto de violencia social como es el caso

²¹⁴ A. E. Quintero, *Cuenta regresiva*, México, Era, 2011, p. 31.

de *Antígona González* de Sara Uribe. El libro aborda el tema de las personas desaparecidas en México en los años de la violencia asociada al narcotráfico, *Antígona González*, el personaje principal del texto, quien busca a su hermano desaparecido. Aunque este libro resulta fundamental para entender ciertas transformaciones de la poesía mexicana en los últimos años²¹⁵, nos interesa por ahora destacar solamente uno de los procedimientos utilizados por Sara Uribe en este texto, el cual se relaciona con nuestro tema de estudio. En cierto momento del libro, el personaje reflexiona sobre el significado de la ausencia de Tadeo (su hermano desaparecido).

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso. Una es comidilla de uno, o dos, o tres días, tal vez hasta una semana. Pero luego ese chisme se vuelve viejo. La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales. A la vida no le importa si tu daño es colateral o no. La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias. Así voy flotando yo, Tadeo.²¹⁶

En la tradición poética hay ciertos temas que resultan particularmente importantes: la muerte, el amor, el desamor, la ausencia; éstos suelen ser abordados desde una perspectiva interiorista, de tal manera que abarcan todos los ámbitos del poema. En el texto de Sara Uribe la ausencia y lo cotidiano caminan de forma paralela: “Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo.” La inserción de referencias a la vida cotidiana

²¹⁵ Aunque estos discursos poéticos contemporáneos rebasan el interés de este trabajo, deseamos al menos apuntar las cercanías que ciertos textos como *Antígona González* guardan con los discursos poéticos latinoamericanos de tema político que se desarrollaron en los años sesenta y setenta de los cuales ya hemos dado cuenta en el capítulo previo: “Se trata, pues, de una poesía eminentemente política que, sin embargo, no es convencional o simplista. Al menos en cuanto a temperamento se refiere, más Nicanor Parra que Ernesto Cardenal, para entendernos en latinoamericano. Más Raúl Zurita, aunque no en estilo o en método. Se trata de poetas que aprovecharon las prácticas y enseñanzas del modernismo estadounidense -entre ellos la ruptura de la linealidad en la forma- para incluir el documento histórico, la cita textual, la historia oral, el folclor e incluso los anuncios comerciales en la formulación de textos híbridos marcados por una pluralidad de voces, y, luego entonces, por una subjetividad múltiple.” Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013, pp. 115-116.

²¹⁶ Sara Uribe, *Antígona González*, México, Sur+ Ediciones, 2012, p. 50.

es una estrategia literaria que sigue la autora para contrastar el dolor frente a la pérdida de su hermano con la necesidad de seguir viviendo: “La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias.” El lenguaje recrea diálogos coloquiales, Sara Uribe abandona la retórica y el lenguaje literario para emular en lo posible una charla cotidiana: “A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso.”

Antígona González se convirtió desde el momento de su publicación en un referente importante para los discursos poéticos que denuncian los conflictos sociales presentes. No obstante no todos los escritores que abordan el tema de la violencia provocada por el narcotráfico en México, lo hacen con la misma preocupación o interés. Tal es el caso del texto “El poema de mi amiga” de Luis Felipe Fabre, el cual fue escrito a partir de un poema de María Rivera, titulado “Los muertos”²¹⁷ y que giraba en torno a la aparición de 72 cuerpos en una fosa clandestina en San Fernando Tamaulipas en el año 2010. Cabe señalar que “Los muertos” está escrito a partir de una retórica clásica en torno a la enunciación de la violencia y del dolor; en comparación con *Antígona González*, el texto de Rivera resulta mucho más conservador.

“El poema de mi amiga”, además, pertenece al libro *Poemas de terror y de misterio*, el cual también aborda el tema de la violencia en el país, sin embargo lo hace desde una arista completamente distinta a los textos de denuncia social. A través de referencias al cine de terror construye un poemario que a través de la ironía, el pastiche y el humor, pretende tematizar oblicuamente la realidad mexicana contemporánea; por esta razón el poema que ahora nos ocupa, es una crítica burlesca de los discursos de la retórica de la poesía de denuncia social:

²¹⁷ El poema se puede consultar en: <http://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>

Cuando leo mi poema
la gente llora, me confiesa. Pero tú no,
me recrimina: yo te he visto, me señala,
tú no lloras, me subraya, tú no lloras
cuando leo mi poema, me recalca.

Me pregunta: ¿Qué a ti
no te importa lo que pasa en este país? ¿No
te duelen los muertos? ¿Las mujeres
violadas? ¿Los migrantes
masacrados? ¿Los secuestrados? ¿Los desaparecidos,
los acallados, los silenciados por la violencia,
por los criminales, por el gobierno, por los militares,
por los medios? Todos
a los que yo doy voz
en mi poema, ¿no te importan?, me pregunta,
me cuestiona, me recrimina, me reclama.

Pero a la gente sí, me explica, me aclara: la gente
aplaude, aplaude
mucho cuando leo mi poema,
la gente llora y aplaude y luego
la gente se me acerca, me dice cosas.
Me susurra: la gente me dice que le gusta mucho
mi poema. Pero tú

no aplaudes, me confronta, o aplaudes poco,
me describe, porque a ti no te importa, me dice, a ti
no te importa, me repite, a ti no te importa,
me insiste, a ti no te importa lo que pasa.

Lo que pasa es que me tienes envidia: me descubre.
Lo que pasa

es que a ti
te hubiera gustado escribir mi poema: me acorrala.
Lo que pasa es que tú no podrías escribirlo:
me vence:

me aplasta:
no podrías escribirlo
porque a ti no te importa lo que pasa.²¹⁸

²¹⁸ Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y de misterio*, México, Almadía, 2013, pp. 71-72.

En el poema encuentro dos estrategias principales: la intertextualidad y la repetición. La primera se relaciona con el poema de María Rivera, sin embargo Fabre no utiliza la referencia directa del texto original, sino que explota, mediante el sarcasmo, la recepción que el texto ha tenido: “Pero a la gente sí, me explica, me aclara: la gente/ aplaude, aplaude/ mucho cuando leo mi poema,/ la gente llora y aplaude y luego/ la gente se me acerca, me dice cosas.” El sentido irónico del poema se consigue en el cruce entre la voz poética que se asume insensible frente a lo que la interlocutora le señala: “Lo que pasa es que tú no podrías escribirlo:/ me vence:/ me aplasta:/ no podrías escribirlo/ porque a ti no te importa lo que pasa.” Este contraste crea un efecto paródico que refuerza la actitud de soberbia de la interlocutora.

La segunda estrategia principal para la estructura de este poema es la repetición. A través de ésta el autor busca emular el coloquio, dado que, cuando hablamos, tendemos a duplicar ciertas expresiones, esto como recurso nemotécnico. En el poema de Fabre, la repetición no se construye a partir de léxico o de sintagmas, sino por la duplicación semántica y la sinonimia: “no aplaudes, me confronta, o aplaudes poco,/ me describe, porque a ti no te importa, me dice, a ti/ no te importa, me repite, a ti no te importa,/ me insiste, a ti no te importa lo que pasa.” Cuando hablamos de la repetición como una estrategia central de la Retórica simplista, apuntamos que esta emulación del discurso oral favorecía la cercanía entre el discurso poético y la familiaridad con el lector; en este caso, el poema de Fabre capta la esencia de una conversación de la vida diaria.

Otro de los temas centrales en los poemas que hacen uso de la coloquialidad es la vida en espacios urbanos exteriores, y un ejemplo de ello es el poema “Apache” de Xitlali Rodríguez Mendoza, cuyo tópico principal es la construcción de un personaje infantil que transita una ciudad en un triciclo. Este tema aparece de forma recurrente en la poesía mexicana en la década de los setenta, la ciudad se convirtió en el escenario más relevante para una dicción determinada,

desde entonces a la fecha ésta continua siendo un tópico relevante, si bien su representación concreta depende del abordaje particular que hace de ella cada autor:

Allá voy pedaleando
ya dos cuadras lejos de casa.
Logré atravesar Angulo
un matadero de transeúntes arrollados por la estampida
de camiones grises y transportistas esclavizados.
Pedaleo.
Yo soy yo y mi Apache
triciclo rojo con tres llantas y una caja de metal
la Reina, mi perrita corriente, me acompaña odia a niños y policías
(no sabe lo que soy). Pedaleo.

Nada de lo que llevo me salvará
la vida: un cuaderno con mi abuelo muerto
dibujado y algunos recortes de hostias.
Nada de lo que llevo me salvará
la vida. Pedaleo.

Allá voy a través de San Diego
hasta llegar al desierto de grava, afuera de la Cruz Roja.
Me introduzco al parque. Pedaleo.
Su centro es un espacio oscuro
cielo tapiado de flechas todavía
con hojas
una pequeña cantina con borrachos que se miran
pobres y un futbolito. Pedaleo.
Ellos no son oficinistas. Pedaleo.
Son desempleados, basureros, jardineros. Pedaleo.
El mobiliario: animales de cemento
cocodrilo, jirafa, elefante uno que no reconozco.
Dejo mi triciclo monto sobre ellos. Cuellos largos,
cuellos tiesos, cuellos cansados de tumbar niños hambrientos
por montón. Patas huesudas, abiertas de cabalgarles sus crujientes
cabecitas de avellana
crujientes cabecitas muertas de nenes olvidados
en el IMSS, de nenes no adoptados por mi madre a pesar
de sus preguntas sistemáticas.²¹⁹

²¹⁹ Xitlalitl Rodríguez Mendoza], *Apache y otros poemas de vehículos autoimpusados*, México, mono ediciones, 2013, pp. 5-6.

El sujeto poético es una niña pequeña que atraviesa la ciudad, una ciudad en movimiento, en su triciclo Apache. Esta marca comercial era muy popular en la década de los ochenta y resulta una referencia generacional que puede ubicar al lector. El espacio ciudadano cambia según la mirada de quien lo observa, y en este texto el personaje principal construye su identidad a través del recorrido y las acciones que realiza en él. Atravesar una avenida es una proeza (“Logré atravesar Angulo/ un matadero de transeúntes arrollados por la estampida/ de camiones grises y transportistas esclavizados”); cada espacio resulta desmesurado (“desierto de grava”; “cielo tapiado de flechas”), el descubrimiento de la realidad solo puede ser visto desde el sombrero infantil (“una pequeña cantina con borrachos que se miran/ pobres”).

Como en los ejemplos anteriores, el efecto poético está dado a partir del contraste entre la descripción de las acciones simples y el espacio donde éstas se realizan. El sujeto en movimiento, marcado a través de la repetición del verbo “pedaleo”, nos ofrece una mirada panorámica de la ciudad donde confluyen la muerte, la miseria, la desolación. Desde luego, no es un espacio idílico, sino una realidad degradada descubierta por el personaje infantil. La segunda repetición importante en este fragmento aparece en la segunda de las estrofas citadas: “Nada de lo que llevo me salvará/ la vida”, como una marca evidente del desamparo en el cual se encuentra sumida la voz poética frente al espacio abismal que la ciudad abre ante ella.

Líneas arriba advertí que los poemas que analizaría como representativos del uso de la *retórica simplista* corresponden a textos que comparten ciertas estrategias discursivas formales. Hemos visto que el uso de la repetición, la narratividad y la tematización de lo cotidiano constituyen el centro del procedimiento, sin por ello agotarse en tales estrategias. El reconocimiento de este recurso como uno de los principales para la construcción de la coloquialidad permite entender que la poesía contemporánea tiende a la simplificación del discurso poético en términos formales y la construcción de la emoción poética no está dada tanto

por un efecto del lenguaje como por la elaboración de espacios en los cuales convive la sencillez aparente en contextos cotidianos con la forma en la cual los sujetos poéticos son afectados por tal cotidianidad. Una vez establecido este primer recurso revisaré el segundo, *la jerga social*.

b) *Nacimos en los años del muro y su caída*
(*la jerga social*)

En el capítulo anterior definimos las características de la *jerga social*, retomo pues, lo apuntado. De acuerdo con el *Diccionario de Retórica y poética* de Helena Berinstáin, la jerga o lenguaje social constituye un “lenguaje especial que utilizan familiarmente, sólo entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado.”²²⁰ La coloquialidad implica la cercanía del lenguaje poético con el lenguaje más próximo al uso social cotidiano, apartándose de la “norma culta”, considerada como la más propicia para la literatura de acuerdo con los esquemas tradicionales, pero también de un “lenguaje estándar”, más neutro en su uso y justo por ello menos cercano a la práctica lingüística efectiva. Los autores que recurren a la coloquialidad poética, buscarán representar esta jerga o argot social como elemento estructural, a nivel léxico, sintáctico y semántico.

Para mostrar el empleo de la *jerga social* como recurso estructural de ciertas formas poéticas contemporáneas que hacen uso de la coloquialidad, analizaré cuatro poemas que hacen uso de este recurso. Estos textos son: “También Snoopy escribió poemas de amor” de Feli Dávalos, “Galaxy Limited café” de José Eugenio Sánchez, “Escrito con ceniza” de Luis Alberto Arellano y “generación red” de Moisés Ramírez. Los cuatro poemas tiene un marco temporal específico que se puede identificar a partir de los los referentes compartidos por una generación

²²⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op. cit.*, p. 296.

que asistió a la globalización de la cultura pop. Los textos reproducen un lenguaje reconocible (Jerga social) para un grupo socio-cultural dado: desde la “generación X”, hasta los llamados *millennials*, lo que dificulta la comprensión para un lector tradicional de poesía no familiarizado con los referentes propios de estas generaciones. Otro elemento compartido es la noción de musicalidad en estos textos, pero la sonoridad que construyen no está asociada a las nociones tradicionales de ritmo poético (verso, acentos, rima) sino a una relación muy cercana con la música contemporánea, del rock en adelante como veremos a continuación.

El primero de los textos del que hablaré es “También Snoopy escribió poemas de amor” de Feli Dávalos, que pertenece al libro *Morir mejor* publicado en el año 2010. Este poema nos coloca ante una experiencia de lectura distinta que trastoca nuestra noción tradicional del texto poético. Los elementos referenciales del se ubican en una dimensión cultural que se consideraba ajena al ámbito de la poesía, pero también el propio ejercicio de lectura oral o en voz alta del texto exige un ritmo específico que inevitablemente se relaciona con la actividad musical que el autor realiza: Feli Dávalos además de poeta hace hip-hop y las características rítmicas de esta forma musical impregnan su ejercicio literario.²²¹ Por esta razón, advierto que el fragmento citado a continuación, requiere tomar en cuenta lo arriba señalado:

dormir para amanecer
después de aspirina doble:
tiempo,
la ropa sucia en la lavadora
toda junta,
un amigo de la narvarte
sin crédito,
seguro no me marca,
borracho de buró otra vez,

²²¹ Es necesario considerar la existencia de ciertas formas poéticas recientes que cada vez con mayor frecuencia hacen uso de la interdisciplina para enriquecer su quehacer literario. Además del caso de Feli Dávalos, podríamos tomar en cuenta el trabajo de Rojo Córdova en el Slam Poetry, el de Rocío Cerón con lo que ella denomina Poesía expandida o el de José Eugenio Sánchez, del cual hablaremos más adelante.

pleonasma ontológico;
esperanza,
la pista de hielo
que nos puso ebrard
en su sed octaviana;
odiar,
el peje en su tina
después del dos de julio:
odiar es amar
en cosmología perredista,
en todas,
no por eso quiero
montar el poni
del parque de los venados
en sábado de gloria
ni soy irresponsable:
todo requiere maquillaje,
chapitas rojas y un collar de hueso
que el chamán bendijo;
ando entre librerías
amando la duda poshistórico,
entre tanto libro tantos
como páginas porno,
la felicidad facsimilar,
colofón de un libro futuro,
me asalta
una musa efedrink canónica
¿qué sería de los higos
sin azúcar refinada
de estante del súper?
otro comercial del gobierno,
episodio de friends
sin joey ni phoebe,
cualquier ross a cuadro,
encarnada angustia
por una rachel transparente,
abuelas y matronas
en asilos de coral
siguen la trama;
reality show de sísifo
con rating de superbowl,
publicidad dios onanista
regodeado en la culpa,
nada,
el polvo más cocaína que polvo,
brad pitt más aquiles que aquiles,
más veinte millones de dólares

que lo que compran;
si el perfil bajo de bacteria
ha podido más,
no por ambición ni brío:
paciencia no cejar
dan en el clavo:
ana guevara la pista,
después méxico,
después cheque gordo
por marketing trasnacional
para recular candidata
a puesto de elección pública
como un edipo rey de tebas
con visión 20/20;²²²

La discursividad del poema es fragmentaria y sucede a un ritmo vertiginoso, por lo cual requiere del lector una atención distinta e incluso una participación activa para aprehender el sentido integral del texto. Cabe señalar que la cita anterior es apenas un fragmento de un poema largo que ocupa varias páginas en el libro y cuya disposición es una sola estrofa. Existe aquí una combinación de extensión y fragmentariedad, características que sumadas a la multiplicidad de temas podrían generar la percepción de un texto caótico, si consideramos que históricamente en la tradición poética mexicana se ha estimado a la concisión y la unidad, valores fundamentales del texto poético. Sin embargo como es evidente, el sentido de este poema reside justo en lo contrario, la dispersión.

A nivel temático, este poema apela a la familiaridad de los referentes que el lector debe reconocer para que el texto logre su efecto. Las referencias oscilan desde anécdotas personales (“la ropa sucia en la lavadora/ toda junta,/ un amigo de la Narvarte/ sin crédito,/ seguro no me marca”), pasando por referencias locales a un momento histórico de la Ciudad de México (“la pista de hielo/ que nos puso Ebrard/ en su sed octaviana;/ odiar,/ el peje en su tina/ después del dos de julio”) , por referencias a una popular serie de televisión (“episodio de friends/ sin joey ni

²²² Feli Dávalos, *Morir mejor*, México, Aldus, 2010, pp. 76-78.

phoebe,/ cualquier ross a cuadro,/ encarnada angustia/ por una rachel transparente”) o por referencias a un personaje público que transitó del deporte a la política (ana guevara la pista,/ después méxico,/ después cheque gordo/ por marketing trasnacional/ para recular candidata/ a puesto de elección pública”). Todas estas menciones podrían pensarse como datos efímeros que no trascienden más allá de su ubicación temporal, pero resultan relevantes en este contexto justo porque consiguen crear un espacio cultural común con el lector que comparte estas referencias. Así, el recurso de la *jerga social* se torna evidente puesto que ese es su fin: el establecimiento a nivel semántico de un lenguaje referencial reconocible para un grupo socio-cultural determinado. A semejanza de Feli Dávalos, el trabajo de José Eugenio Sánchez integra también la multidisciplinaria como recurso necesario para completar la significación de su obra literaria. Creador del llamado “fenómeno poético underclown”, la lectura de sus textos, sea de viva voz o en el trabajo musical que realiza con su grupo Un país cayendo a pedazos, necesariamente incide en la comprensión de éstos²²³. En el poema que a continuación presento es posible observar algunas de las estrategias más usuales en la obra de este autor:

27 de julio de 2003:

: apenas hace unos meses era inimaginable suprimir el horror de la roja hostilidad
de marte

y sus habitantes:

desgraciados genios fieles ambiciosos que desean acabar
con nosotros

y nuestra agua y nuestro plutonio y nuestra arquitectura

pero nuestros héroes con sus llaves trucos y canciones

nos han mantenido a salvo

salvo en algunos films

la nasa anunció que las probabilidades de vida en marte
son de

1 en 10 000 000

pero el mars space orbit (órgano oficial de la misma nasa
en asuntos marcianos)

²²³ Es posible consultar en YouTube diversos videos que dan constancia puntual de esto que apuntamos.

establece que en el planeta del desierto carmín
hay túneles como tentáculos
que en una frecuencia dinámica salen y entran por la
superficie transportando gases y líquidos
: esta circunstancia abre la sospecha de que marte en su
total redondez
podría ser un ser inteligente
: una medusa cósmica

hubo un tiempo en que la vía láctea era un listón de
leche y los dioses brillaban en el cosmos (perdidos en el
espacio: *peligro peligro peligro peligro*)
y que la galaxia era inmensa
y cada vez estábamos más cerca

ahora marte suspendido en la madrugada nos mira
incandescente
como un genio con los brazos cruzados
y nadie hace nada²²⁴

El título de este poema es homónimo al del libro donde se publicó, el cual está poblado de referencias al mundo del cine de ciencia ficción, por lo que este texto representa el tono de todo el libro. El tema del poema es el planeta Marte y las diversas visiones que se han construido en torno a él; en las cuatro estrofas que conforman el texto se alternan las que provienen de la ciencia ficción (estrofas 1 y 3) con la información científica (estrofa 2) y una interpretación poética (estrofa 4).

La primera referencia evidente en el texto es el universo ficcional construido en torno al planeta Marte “y sus habitantes” a través de los *mass-media*, particularmente en las películas y series de televisión que construyen el imaginario sobre las posibilidades de vida en Marte y un probable encuentro entre terrícolas y marcianos. Este espacio referencial aparece en la primera estrofa: “pero nuestros héroes con sus llaves trucos y canciones/ nos han mantenido a salvo/ salvo

²²⁴ José Eugenio Sánchez, *Galaxy limited café*, México, Almadía, 2011, p. 37-38. Un registro sonoro de la musicalización de este poema se puede consultar en <https://soundcloud.com/unpaiscayendoapedazos/galaxy-limited-caf>

en algunos films” y en la tercera: “(perdidos en el espacio: peligro peligro peligro peligro)”. En contraste la segunda estrofa hace uso de una referencialidad totalmente distinta: el discurso científico sustituye a la ficción y transitamos de la imaginación al dato concreto: “pero el mars space orbit (órgano oficial de la misma nasa en asuntos marcianos)/ establece que en el planeta del desierto carmín/ hay túneles como tentáculos”. Finalmente, la última estrofa concreta las diversas percepciones que sobre el tema existen y las transforma en una percepción poética: “ahora marte suspendido en la madrugada nos mira/ incandescente”.

Un poema como “Galaxy Limited café” resulta efectivo en buena medida gracias a su clara ubicación temporal, pero también a partir de las referencias culturales que lo constituyen. En este sentido, se torna necesario poseer al menos un cierto conocimiento de las manifestaciones audiovisuales de la ciencia ficción para poder aprehender los guiños del texto. Esta necesidad ocurre justo por el empleo de la *jerga social* como recurso estructural, dado que apela a referentes asequibles para un grupo socio-cultural determinado generacionalmente.

El poema que a continuación analizo comparte con “Galaxy Limited café” un registro semejante en tema y lenguaje. Si bien no es tan explícito en los guiños culturales, sí comparte una referencialidad semejante: aquella que se relaciona con la ciencia ficción. El texto que aquí cito es “Escrito con ceniza” de Luis Alberto Arellano, perteneciente al libro *Plexo*. El libro está dividido en dos secciones, la primera de ellas titulada “Mundo lento” y los 14 poemas que la conforman alternan tres títulos: “Escrito con ceniza”, “Escrito en el polvo” y “Escrito en el aire”. El texto que tomamos para ejemplificar es el primero del libro.

El hombre que duerme hace dos años
en el parque frente a mi casa
me ha dicho que mis poemas
le transmiten mensajes cifrados
desde un planeta más allá
de Alfa Centauro

me ha pedido que pare
que detenga mis ganas de joder
y que ya nada le diga de los genios
que habitarán la Tierra dentro de mil años.

Que me guarde las coordenadas precisas
de la abducción
y otras minucias siderales que a nadie convienen.

Que no le recuerde lo que ha visto con horror
con ganas de volver las entrañas.

Que me calle
que no escriba
que no dé la razón a los ángeles
de tristes alas que le recitan el Código Civil
en vocales muy cortas todas las tardes.

Yo lo miro y tiemblo de pies a cabeza
como un pez fuera del agua
que empieza a boquear con resistencia
y se deja ir lentamente
hacia la muerte.

Le he dicho que sí
que nunca más
que esto no puede seguir
que también a mí me resulta insoportable.

Así que estas líneas
no tienen ningún mensaje oculto
ni nada que se le parezca
aunque haya quien /lleno de esperanza/ afirme lo contrario.²²⁵

El poema se construye a partir de una confesión que hace la voz poética: “El hombre que duerme hace dos años/ en el parque frente a mi casa/ me ha dicho que mis poemas/ le transmiten mensajes cifrados”. Desde la primera estrofa el sujeto poético involucra al lector en la historia, lo logra mediante un lenguaje que emula la conversación entre el “hombre del parque” y la voz poética; no obstante en la primera estrofa dos versos introducen el extrañamiento, rompen con un

²²⁵ Luis Alberto Arellano, *Plexo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011, p.p. 13-14.

escenario que parecía cotidiano: “desde un planeta más allá/ de Alfa Centauro”. Entonces, los hechos ya no acontecen sólo en la tierra, ahora “un planeta más Alfa centauro”, irrumpe en escena para ampliar una referencia que parecía focalizada hacia el espacio exterior: “Que me guarde las coordenadas precisas/ de la abducción/ y otras minucias siderales que a nadie convienen.”

El lenguaje del texto oscila entre el tono conversacional de la voz poética que rememora su charla con el hombre del parque y las referencias a un mundo ajeno al terrestre que sucede entre espacios siderales y mundos fantásticos: “y que ya nada le diga de los genios/ que habitaran la Tierra dentro de mil años.”; “que no dé la razón a los ángeles/ de tristes alas que le recitan el Código Civil”. Este tono conversacional se ve reforzado por el uso constante de los nexos “que” e “y”, marcas de oralidad. La cercanía temática entre el texto de José Eugenio Sánchez y el de Luis Alberto Arellano no resulta casual, obedece a una serie de referencias compartidas por un sector de autores contemporáneos. Entre estos escritores se establecen vasos comunicantes que en muchas ocasiones trascienden el texto literario²²⁶. Si arriesgo una interpretación podría leer por ejemplo un libro como *Los poemas que vi por un telescopio* de Yaxkin Melchy en diálogo con la obra de Sánchez y Arellano; esto nos permitiría entender que las referencias culturales trascienden el aspecto generacional entendido de forma tradicional: estos tres poetas de edades distintas comparten sin embargo códigos culturales semejantes, y en los tres casos, lo que los uniría en una misma dicción poética sería el uso de la misma *jerga social* como recurso principal para la construcción de su obra poética, al menos la que aquí he citado.

El último poema que revisaré en relación con la *jerga social* es “generación red” de Moisés Ramírez, perteneciente al libro *Pura sangre*. El poemario hace las veces de una

²²⁶ Hay un texto publicado en 2013 firmado por Daniel Bencomo y Luis Eduardo García que puede leerse como una reseña del libro de Luis Alberto Arellano, pero que también se puede interpretar como un ejercicio ficcional que dialoga más que hablar sobre él: <http://www.vallejoandcompany.com/temporada-de-ovnis/>

El texto oscila entre el recuerdo y la nostalgia, se construye a partir de referentes propios de una generación que parece, se ve, desde la derrota. La voz poética habla desde el plural, apela al colectivo para nombrar su historia, una historia que los implicados reconocen: “nacimos en los años/ del muro y su caída/ vieja pared del arrabal/ en un país anclado a los progresos/ tiempo sin héroes”. La suma de referencias permite una identificación que no está dada sólo por la edad, sino por la experiencia de vaciamiento de sentido de esa realidad; esto se hace evidente en el poema desde la alegoría de la caída del muro que, de acuerdo con Francis Fukuyama, representaba el fin de la historia; simbólicamente la caída del muro nos coloca en el tiempo posterior al fin de la guerra fría y finalmente, la eclosión de la posmodernidad, una de cuyas características principales es la caída de los grandes relatos, otra forma de nombrar la pérdida de certezas a las que alude el poema.

En este poema la identificación generacional que establece el título apunta de forma muy clara a un sector con referencias socio-culturales muy específicas que oscila entre la alta cultura y la cultura pop; el lector implícito del poema puede reconocer las referencias intertextuales al tango de Gardel: “*vieja pared del arrabal*” y al poema de Neruda: “nosotros los de entonces”, lo mismo que la referencia al disco de The Beatles: “*abbey road*” pero también a las manifestaciones audiovisuales: “vivimos una infancia de robots/ karatecas” que son parte de la educación de la generación latinoamericana que asistió a la caída del muro.

Como quedó demostrado en los poemas arriba analizados, la *jerga social* es un recurso que funciona esencialmente en el nivel temático de los poemas, se observa también que en la poesía mexicana reciente existe una tendencia de combinar referencias culturales desde las más prestigiosas hasta las más cercanas a la cultura audiovisual contemporánea. Sin duda, reconocer la jerga social como recurso estructural de un poema desborda la noción ordinaria de estructura, dado que ésta, ya no se refiere solamente a los elementos formales prototípicos sino a la

imbricación del lenguaje, el tono, el ritmo y la semántica del poema. Además de esto es importante el reconocimiento de una sonoridad distinta a la que acostumbramos asociar con un texto poético; el ritmo de un poema contemporáneo muchas veces debe leerse en función del *soundtrack* que debe acompañar al texto, el cual normalmente se menciona en el propio poema. Esta relación de elementos múltiples que acerca al poema con la coloquialidad a partir del recurso de la Jerga social, permite reconocer que el texto poético contemporáneo oscila entre diversos registros culturales. Como apunta Malva Flores: “La distancia entre la poesía y la calle parece que se acorta y nunca como hoy es cierto aquello de que todo está en todo.”²²⁸

c) *No soy un poeta joven, pero lo fui alguna vez*
(*la resignificación literaria*)

Igual que los dos recursos anteriores, *La resignificación literaria*, ya fue revisada en el capítulo II, retomo las ideas principales. Un tercer recurso característico de los poemas cuyo origen es la coloquialidad, es el recurrente proceso de intervención de frases hechas, dichos populares, clichés y frases comunes en el texto. El proceso opera en este caso por dos vías: uno, mediante la inserción de tales sintagmas en el continuo de un poema, pero en un contexto distinto al tradicionalmente utilizado, de tal modo que la interpretación metafórica característica de estas expresiones se reconfigure en otro significado o bien se le otorgue una interpretación literal a la misma, restituyéndole el significando primigenio del que su uso cotidiano la había despojado. Una segunda modalidad de este recurso implica cambiar un término de la frase hecha por otro semejante, regularmente en el plano fónico con la intención de reconfigurar semánticamente la

²²⁸ Malva Flores, *La culpa es por cantar. Apuntes sobre poesía y poetas de hoy*, México, Literal Publishing/ CONACULTA, 2014, p. 33.

frase. En ambos casos, el recurso permite resignificar frases que en su uso cotidiano han sido vaciadas de contenido, pero que al ser insertadas en un nuevo contexto, el poético, potencian su asimilación por parte del lector debido al conocimiento previo, al tiempo que causan un efecto de sorpresa y por ende de captación de interés. Una tercera modalidad constitutiva de La *resignificación literaria* implica la realización de un cambio de sentido o de significado que no opera sólo en el nivel de la frase, sino en la reconfiguración completa del contexto de un objeto o realidad determinada, es decir, cuando un elemento dado aparece en un escenario ajeno a su naturaleza. Este cambio de contextos permite que dos circunstancias disímbolas establezcan una interacción inédita cuyo nuevo significado establece generalmente una interpretación irónica de alguno de los dos elementos.

Analizaré cuatro poemas en los que opera la resignificación literaria, éstos son: “Boxers” de Dana Gelinas, “Autorretrato a los 41” de Julián Herbert, “Día de precipitaciones I” de Maricela Guerrero y “La reclamante” de Cristina Rivera Garza. Los tres primeros comparten una serie de recursos y estrategias basadas en el humor y la ironía creadas a partir de la Resignificación literaria. Por su parte, el texto de Rivera Garza, utiliza una estrategia distinta como tendremos ocasión de mostrar.

El primer texto de cual hablaré es “Boxers” de Dana Gelinas, perteneciente al libro homónimo, con el que la autora ganó el Premio Aguascalientes en el 2006. Hay que decir que este libro resultó polémico en su momento, dada la peculiaridad del tema que trata: el poemario representa el recorrido de una mujer por una tienda comercial departamental durante el 14 de febrero, buscando un regalo para el día del amor y la amistad. El poema que presentamos para su análisis, corresponde a la parte central del libro y al ser el texto que también nombra el libro, resulta también el más representativo del estilo bajo el cual se construye este poemario.

En una tienda de ropa interior
de cuyo nombre no quiero acordarme,
casi como un espectáculo de circo,
como un *best-seller*,
se exhibían unos boxers
con el diseño más feo del mundo:
una pareja de sapos
enredados por sus lenguas
en un torcido beso francés.

Un príncipe siempre estará en riesgo
de convertirse en un lépero
con semejante vestido.

¡No te lo pongas!
En serio.

Cuídate del galán
que te invita al circo
de los Hermanos Ringling
con obscenidades en los boxers.
Una lengua de sapo merece la guillotina.²²⁹

Los dos versos iniciales del poema utilizan claramente la *resignificación literaria* en una de sus modalidades más recurrentes, que es la reescritura de frases famosas de la literatura universal: “En una tienda de ropa interior/ de cuyo nombre no quiero acordarme,” es una adaptación del inicio de *El Quijote de la Mancha*, tal vez uno de los comienzos más conocidos en la historia de la literatura, de tal manera que esta referencia es fácilmente identificable por cualquier lector con una cultura mínima. Esta referencia proviene de la alta cultura, pero en el contexto del poema de inmediato es reinterpretada por el cambio absoluto del espacio donde sucede la acción (el departamento de ropa interior de una tienda), así como por la comparación irónica con la lectura ligera del “*best-seller*” nombrado en el cuarto verso. El contraste se refuerza por la descontextualización del referente enunciado en el título; la sorpresa para el lector es gradual, dada la gradación progresiva en sentido descendente de los elementos que se van sucediendo en

²²⁹ Dana Gelinas, *Boxers*, México, Joaquín Mortiz, 2006, p. 33.

el texto: pasamos del Quijote a el departamento de ropa interior al espectáculo de circo a: “unos boxers/ con el diseño más feo del mundo”.

La segunda parte del poema gira en torno a la descripción del diseño de los boxers que aparece al final de la primera estrofa: “una pareja de sapos/ enredados por sus lenguas/ en un torcido beso francés.” La imagen que resulta grotesca permite contrastar la idea del Caballero que recuerda la referencia inicial al Quijote y la idea del príncipe que aparece en la segunda estrofa, convertido “en un lépero”, sólo en función de esta ropa interior. En esta interrelación de elementos opera un doble proceso, la descontextualización y la recontextualización, lo cual, como habíamos apuntado, es una estrategia principal de la Resignificación literaria.

La estrofa final del poema funciona como una especie de remate humorístico de la escena planteada en el texto, la descolocación de los elementos principales (“el galán/ que te invita al circo/ de los Hermanos Ringling”) refuerza el sentido irónico al engarzar la imagen absurda de esta estrofa con la imagen grotesca de la primera: “con obscenidades en los boxers./ Una lengua de sapo merece la guillotina.” En un libro como *Boxers*, el efecto irónico funciona precisamente a partir del giro referencial de las frases concretas, pero también de las referencias semánticas de los elementos presentes en el texto, lo cual es la estrategia más evidente para el uso de la Resignificación literaria.

El siguiente poema por comentar es “Autorretrato a los 41” de Julián Herbert. Este texto guarda una evidente relación con el poema que analizamos al principio de este capítulo: “Autorretrato a los 27”, escrito por el mismo autor. La distancia que media entre ambos poemas es de 14 años, lapso en el cual Herbert pasó de ser “una joven promesa” de la poesía mexicana a un autor central para la literatura mexicana del siglo XXI, este cambio de status del autor en el campo literario mexicano es el tema del poema que aquí analizo del cual presento un fragmento:

No soy un poeta joven.
No soy un poeta joven.
Los chavos de los 80
me dan veinte y las malas.
No soy un poeta joven. Me rebasaron estudiantes
de la BUAP y de la Ibero.
#NoSoy132.
No soy un poeta joven pero lo fui alguna vez.
[...]

Me doy cuenta cuando los fans de Círculo de Poesía me tachan de
cocainómano
y me prohíben usar la palabra semiótica en su página web.
No soy un poeta joven pero lo fui alguna vez.

Lo fui cuando José de Jesús Sampedro
llegó al taller de Miguel Donoso Pareja
con una camisa color rosa chillante
y unos inmensos Ray Ban (yo leía
armado de una ardiente paciencia
a Apollinaire).
Lo fui cuando José Eugenio Sánchez publicó
El mar es un espejismo del cielo. Le dije: “con ese título
más parece bolero de Los Panchos”.
Anduve por ahí. Fui el primero
en usar la palabra “sayayín” en un jaikú. Mi tutor del FONCA
me retiró el saludo.
Pero todos sabemos lo que vino después: yo nunca estuve
equivocado.²³⁰

En este poema, la voz poética ofrece todos los elementos para identificar al autor Julián Herbert con el propio sujeto del poema, es decir, estamos frente a una estrategia literaria semejante a la autoficción narrativa que este escritor ha explotado constantemente a lo largo de su obra²³¹. Líneas arriba apuntamos que la lectura de este poema guarda una relación muy cercana con “Autorretrato a los 27” en el cual el sujeto se definía como “un muchacho bastante haragán”. Ahora en este texto hay por una parte un reconocimiento a la pérdida de la juventud, pero

²³⁰ Julián Herbert, *Álbum Iscariote*, México, Era, 2013, pp. 96-98.

²³¹ En 2011, Julián Herbert publicó la novela *Canción de tumba*, la cual está construida enteramente con el recurso de la autoficción. Dicha obra ayudó a reforzar la relevancia de este autor como central para la literatura nacional contemporánea.

también una renuncia a ella. En la primera estrofa encuentro el uso de la repetición para enfatizar la ausencia de juventud, esto se ve reforzado por el uso de referentes de intergeneracionales: “No soy un poeta joven. Me rebasaron estudiantes/ de la BUAP y de la Ibero./ #NoSoy132.” El recurso de la *resignificación literaria* se hace presente desde los primeros versos con la inserción de un dicho popular: “Los chavos de los 80/ me dan veinte y las malas.” Además hay una transformación del nombre de un movimiento social muy relevante en los años 2012 y 2013, entre otras cosas la importancia de este grupo reside en el hecho de estar conformado por jóvenes estudiantes, la voz poética asume entonces que ya no puede pertenecer a dicho movimiento y lo enuncia desde la negación que construye mediante el cambio de la primera letra de la etiqueta que da nombre al movimiento: “#NoSoy132”.

Este poema es un muy buen ejemplo del cruce de recursos de la coloquialidad, además de la *resignificación literaria* el texto utiliza también la Jerga social, puesto que el poema asume como interlocutores a otros miembros del sistema literario. Las referencias lo mismo a publicaciones electrónicas (Círculo de poesía), escritores con poca o mucha fama (José de Jesús Sampedro y José Eugenio Sánchez) o a anécdotas personales relacionadas con el ejercicio de escritura en un contexto cultural específico: “Fui el primero/ en usar la palabra “sayayín” en un jaikú. Mi tutor del FONCA/ me retiró el saludo.” Todas estas referencias implican un sentido irónico que sólo es posible reconocer para una persona con un conocimiento amplio del medio poético. En este sentido, la *resignificación literaria* aparecería supeditada a otro recurso, el de la Jerga social, dado que la recontextualización irónica depende de la posibilidad de reinterpretación de los elementos arriba señalados.

El tercer poema es “Día de precipitaciones 1” de Maricela Guerrero, éste aparece en el libro *De lo perdido lo hallado*, el cual funciona en buena medida como una reescritura de la

tradicción retórica clásica de los Siglos de Oro, de la que retoma el tópico del *Beatus Ille*, así como de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz:

Y en menos de que lo cuento: mierda
un microbús arrancó la facia con faro con defensa,
asegurada entonces, llegó el ajustador y luego—dos
horas después—el
otro,
luego que mierda que los dineros, esas cosas de la vida:
que el deducible, que me lleva el tren y llueve
y yo que me iba al yoga, de monje tibetana al karma serenar,

la precipitación, días de plumaje lluvioso
¿qué se le va a hacer? Un café tres lecturitas y respiraciones
concéntricas
así que el dinero va y viene y entre los microbuses se detiene

libros, respira

precipitaciones en incontinencias gramaticales
acariciables,
respira
palabras que se precipitan más cercanas que ajustador que
facia que faro
que defensa.²³²

En el texto de Maricela Guerrero la *resignificación literaria* funciona a partir de la recontextualización del tópico clásico del *Beatus Ille*. Desde luego esto se da a partir de la ironía en la lectura interpretativa; el texto es meramente descriptivo, pero la voz poética establece un contraste entre el deseo de la vida tranquila y sosegada propia del tópico: “y yo que me iba al yoga, de monje tibetana al karma serenar” y el conflicto concreto que el espacio contemporáneo provoca, en el cual es imposible mantener una actitud de calma como lo exigiría el canon clásico al hacer uso de este tema: “un microbús arrancó la facia con faro con defensa,/ asegurada entonces, llegó el ajustador y luego—dos/ horas después—el/ otro”.

²³² Maricela Guerrero, *De lo perdido lo hallado*, México, CONACULTA, 2015, pp. 32-33.

Las marcas de oralidad están presentes desde el inicio del poema: “Y en menos de que lo cuento: mierda,” lo que acentúa también el carácter narrativo del poema. El uso reiterativo del adverbio de tiempo “luego” remite a una conversación cotidiana. Existe también un modo clásico de la *resignificación literaria* que es la transformación de los clichés lingüísticos o frases hechas: “así que el dinero va y viene y entre los microbuses se detiene”. El lenguaje en el poema alterna entre las frases directas de la coloquialidad y algunas metáforas sencillas: “la precipitación, días de plumaje lluvioso”, esto posibilita que el lector lea las referencias concretas al acto descrito (un choque de automóviles) y las reinserte en función del tópico clásico que el texto retoma, creando así la lectura literaria de un conflicto ciudadano, habitual. Como puede observarse, esta reinterpretación es una evidencia del uso de la *resignificación literaria*.

El último ejemplo de la *resignificación literaria* lo encuentro en el poema “La reclamante” de Cristina Rivera Garza. En este caso a diferencia de los tres anteriores, la *resignificación* no construye un efecto poético irónico o humorístico, muy por el contrario, el recurso crea un efecto dramático que depende por completo del origen que motiva el texto: el discurso dado por Luz María Dávila ante el Presidente de la República para reclamar el asesinato de sus dos hijos.

Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy
la mano
usted no es mi amigo. Yo
no le puedo dar la bienvenida
Usted no es bienvenido
nadie lo es.

Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos y Jose Luis Piña Dávila de 19 y 17 años de edad.

No es justo
mis muchachitos estaban en una fiesta
y los mataron.

Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez, Chihuahua, 15 muertos

Quiero que usted se disculpe por lo que dijo
Señor Presidente, que eran pandilleros...
¡Es mentira!
Uno estaba en la prepa y otro en la UACH; no estaban en la calle,
estudiaban y trabajaban.

Porque aquí
en Ciudad Juárez, póngase en mi lugar

Villas de Salvárcar, mi espalda, mi fulmínea paradoja

hace dos años que se están cometiendo asesinatos
se están cometiendo muchas cosas

cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un letárgico tremor

se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo.
Y yo sólo quiero que se haga
justicia, y no sólo para mis dos niños

los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los fúlgidos perdidos

sino para todos. Justicia.

Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar, exigir, requerir, reivindicar

¡No me diga 'por supuesto', haga algo!
Si a usted le hubieran matado a un hijo,
usted debajo de las piedras buscaba al asesino

debajo de las piedras, debajo de piedras, debajo de

pero como yo no tengo los recursos

limosnas para las aves, mis huesos
mi carne
de tu carne mi carne

póngase en mi lugar, póngase
mis zapatos, mis uñas, mi calosfrío estelar

no los puedo buscar porque no tengo
recursos, tengo
muertos a mis dos hijos

Byagtor: entierro a cielo abierto que significa literalmente “dar limosnas a los pájaros”.

Tengo mi espalda. Mi lágrima. Mi martillo.
No tengo justicia. Póngase
en su sitio: Villas de Salvárcar, ahí
donde mataron a mis dos hijos.

Usted no es mi amigo, ésta
es la mano que no le doy, póngase
Señor Presidente
en su lugar, le doy
mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida ternura, mis fúlgidas aves, mis muertos

Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose las lágrimas.

[textos de Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto y Cristina Rivera Garza]²³³

Este poema amalgama cuatro voces distintas: el discurso ya referido de Luz María Dávila, la crónica periodística de Sandra Rodríguez Nieto sobre el acto público donde sucedió ese discurso, versos tomados de la obra poética de Ramón López Velarde y las palabras de la propia Cristina Rivera Garza. Si hemos dicho que la *resignificación literaria* implica colocar un texto, un discurso, una frase o una forma previamente existente en un nuevo contexto, entonces el texto firmado por Rivera Garza utiliza claramente tal posibilidad.

Ahora bien, este poema supone para mí una reflexión distinta en torno al empleo del recurso que estamos analizando, esto porque ensambla cuatro formas distintas del discurso y todas ellas convergen en una intención más allá de los lindes específicos del texto poético. Para las poéticas contemporáneas, se trata de “abordar la escritura literaria –la escritura *a secas*- como un espacio de conflicto perpetuo, es decir, de diálogo, entre aquellos que han asumido la escritura como un modo de contacto necesario e irremplazable con su realidad, y las estrategias que han

²³³ Cristina Rivera Garza, “La reclamante”, en Jorge Esquinca (sel.), *País de sombra y fuego*, México, Fundación Selva Negra/ Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 73-75.

adoptado para hacer efectivo ese contacto en la pervivencia de la palabra escrita.”²³⁴ Es por esta razón que un poema como “La reclamante” permite una lectura desde múltiples aristas; nosotros hemos querido destacar el carácter de reescritura y resignificación que ordena el texto, sin embargo, las posibilidades interpretativas no se agotan allí, sino que dependen en última instancia de la decodificación que el lector hace del texto; en palabras de Rivera Garza, asistimos a: “una materialidad y una comunidad textual en las que la autoría ha dejado de ser una función *vital* para ceder su espacio a la función de la lectura y la autoría del lector como autoridad última.”²³⁵

A lo largo de este último apartado he revisado una serie de discursos poéticos disímbolos que, pese a sus notorias divergencias, comparten algunas características: en primer lugar, la tematización de la realidad más inmediata, desde experiencias personales hasta conflictos sociales, pero siempre desde un lenguaje acorde con la realidad que nombran. En este sentido es necesario destacar la cercanía que buena parte de la poesía mexicana guarda con los discursos poéticos originados en la década de los setenta y que han extendido su influencia hasta las poéticas recientes. Es importante subrayar, como ha quedado demostrado, que las formas poéticas más recientes no escatiman las estrategias discursivas necesarias para comunicar la realidad inmediata. Por esta razón afirmo que los recursos de la coloquialidad que aquí he planteado se verifican en la lectura de mi corpus.

La coloquialidad como rasgo estructural es sin duda una posibilidad poética cuya vigencia es innegable, sin embargo resulta equivocada una lectura desde parámetros que resultan anacrónicos. Dicho en otras palabras, la coloquialidad que permea a la poesía mexicana reciente, no es en modo alguno aquella de la década de 1960. En este sentido, mi reflexión se orienta al

²³⁴ Conversación entre Cristina Rivera Garza y Javier Raya, “Corresponsales de guerra: escribir de otra manera frente al horror, en Julián Herbert y Santiago Matías (comps.), *Escribir poesía en México II*, México, Bonobos/UANL, 2013, p.193.

²³⁵ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, op. cit., p. 37.

desarrollo y transformación de una dicción cuya presencia está más viva que nunca, las explicaciones pueden ser muchas y diversas, en este trabajo he intentado dar respuesta a éstas desde una perspectiva literaria. No obstante, me parece importante hacer énfasis en la relación de esta poesía con la vida entendida desde su aspecto social e inmediato, además de la preocupación por parte de una nómina importante de poetas latinoamericanos que en la década de 1960 escribieron motivados por la búsqueda de una serie de estrategia que los acercaran a un lenguaje poético cercano a la gente.

La utilización de rasgos de coloquialidad en la poesía mexicana reciente, como quedó evidenciado en este capítulo, se explica a partir de las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales del contexto mexicano. Así mismo, me atrevo a afirmar que la trayectoria que sigue una buena parte de la poesía mexicana, privilegia este registro porque da cuenta de una preocupación sobre la palabra y el lenguaje poético, lo que deviene en una concepción particular de la praxis poética. Sostengo entonces que la coloquialidad poética es una ruta por la que el escritor puede nombrar una realidad compleja a partir de una sencillez que necesariamente involucra el conocimiento de una serie de recursos y estrategias formales. Es también y sobre todo, una toma de partido frente al lenguaje y frente al mundo.

Conclusión

Pensar el lenguaje literario, pensar las estrategias y los procedimientos que sigue el escritor para resignificar una palabra. Pensar a las palabras insertas en una estructura, pensarlas en un sitio donde poseen un significado vital, casi orgánico. Pensarlas desde su lugar, el único lugar posible que ocupan en un sistema. Los planteamientos anteriores han sido para mí una motivación constante en el desarrollo de este trabajo cuyas interrogantes se me plantearon de formas diversas y múltiples, pues iniciar un proyecto de investigación a partir de dudas sobre un tema determinado, es acaso el comienzo más común de todos.

De esta manera, *La coloquialidad poética: una caracterización a partir de la Poesía Mexicana* constituye una reflexión y en consecuencia una propuesta teórica sobre el tema. La estructura que seguí para desarrollar este trabajo consistió en tres capítulos; el primero se tituló “Un deslinde terminológico” y en él establecí los vasos comunicantes entre poesía pura y poesía coloquial, el énfasis de este apartado estuvo puesto en resaltar las estrategias que sigue la coloquialidad para constituirse como un discurso literario. “Los recursos de la coloquialidad poética” es el tema que atravesó el segundo capítulo, y en él expuse mi propuesta teórica para comprender de manera integral cuáles son y cómo funcionan los procedimientos que siguen los poemas que acuden a un registro cercano al habla cotidiana. Los recursos que propongo son: la jerga social, la retórica simplista y la resignificación literaria, para verificar el planteamiento que hago de cada uno de ellos, analizo poemas de autores latinoamericanos, algunos de ellos considerados en la nómina coloquial y otros tantos que de ordinario no podrían identificarse en esta corriente. Me interesa destacar que los recursos propuestos pueden ser empleados por dos

causas: una como procedimientos constantes en el poema o dos, como estrategias eventuales de la creación poética. Revisé además los acercamientos críticos que sobre este fenómeno poético existen, sin duda todos aportaron elementos significativos a nuestro objeto de estudio, lo más relevante fue el diálogo que con ellos pudimos establecer para arriesgar una propuesta personal que fuera más acorde a las poéticas actuales.

El tercer y cuarto capítulo estuvieron centrados en la poesía mexicana, y mi arco temporal abarcó la década de 1960, 1970 (principios de 1980) y 2000. En esta revisión me percaté de que los rasgos de coloquialidad son cada vez más frecuentes en los textos poéticos que se escriben hoy día; frente a esta realidad he indagado en las razones de tal fenómeno; la respuesta que arriesgo se relaciona con el cambio de estatuto de lo lírico, se trata entonces de despoetizar la poesía o dicho en otras palabras, hay por parte del poeta una voluntad de abandonar lo lírico.

En este sentido, el uso de un lenguaje más cercano a la coloquialidad permite que el autor establezca una proximidad mayor con una realidad que discurre entre cosas domésticas y aparentemente carentes de importancia, A.E. Quintero lo ejemplifica: “El exprimidor de naranjas dejó de funcionar./ Eso pasa./ Las cosas sin importancia/ buscan su turno, se dan su importancia/ así, no sirviendo” y Sara Uribe acude también a un lenguaje que da cuenta del absoluto sentido prosaico de la vida: “Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo.” La elección léxica funciona como una estrategia literaria, en tanto posibilita al autor decir lo que le interesa transmitir y expresar, al tiempo que representa también una toma de partido frente al mundo. Es decir, es su modo muy particular de aprehender su entorno.

Como ya lo señalé, este trabajo partió de un contexto amplio y a través de múltiples ejemplos tomados de la tradición poética latinoamericana, expliqué el funcionamiento de los recursos planteados para después examinar su uso a lo largo del tiempo en una tradición como la mexicana. Sin embargo, considero que el trabajo todavía puede extenderse en la aplicación de esta metodología hacia otras tradiciones poéticas: la argentina, la chilena, la peruana, la boliviana o cualquier otra tradición latinoamericana. Con ello intento decir que este estudio busca contribuir a la creación de formas de trabajo desde la academia que no se cierren sobre un solo objeto de estudio, sino que permitan establecer vasos comunicantes con múltiples realidades literarias.

Además de esta posibilidad de diálogo con diversas tradiciones, creo que los discursos poéticos que aquí presento como casos de estudio, son apenas una muestra sí suficiente, pero en modo alguno definitiva de todas las posibilidades que la coloquialidad ofrece como vehículo de expresión para la poesía mexicana. Sin duda, su extraordinaria vastedad rebasa por mucho cualquier intento de encajonarla en un solo modelo teórico de análisis. La porción estética que he revisado en este trabajo, representa apenas una de las múltiples miradas posibles de las que se pueden hacer. En un recuento aleatorio de las opciones de abordaje del fenómeno poético mexicano, podría pensar, por ejemplo, en la poesía intermedial o expandida, la poesía de corte popular, la poesía en lenguas indígenas, la poesía más cercana a la tradición anglosajona, la poesía narrativa, la poesía documental, entre muchas otras perspectivas. Con esto quiero decir que mi propuesta no es sino una aportación más a la diversidad de acercamientos críticos que recién empiezan construirse en torno a un campo literario vasto y en evolución constante.

Frente a un escenario tan diverso y cambiante como el que acabo de enunciar, resulta necesario que los estudios sobre poesía mexicana procuren dar cuenta de este complejo

panorama. Por lo tanto, se deben crear modelos de interpretación que posibiliten una lectura más acorde con las condiciones de dicha realidad estética. Este trabajo, entonces, ha intentado también reconocer tales necesidades y por ello mi dirección estuvo encaminada a leer no únicamente una época específica, sino a arriesgar una lectura interpretativa de discursos poéticos muy recientes, los cuales cuentan ya con un reconocimiento amplio, dada su relevancia en el contexto de la poesía mexicana actual, aunque por su condición de cercanía temporal aún no habían recibido una mirada crítica de mayor profundidad. En ese sentido, he realizado una primera aproximación de índole académica que busca dar cuenta de ellos reuniéndolos como parte de un fenómeno más amplio, proponiendo una vía de interpretación que, sin sistematizarlos, sí considere los rasgos en común que pueden compartir en beneficio de una lectura más compleja de su multiplicidad discursiva.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera López, Jorge, *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2010.

_____, “Óscar de Pablo: de la poesía como convicción y heterodoxia”, en *Armas y Letras*, No. 72-73, UANL, febrero 2012.

Alatorre, Gustavo, *El derrumbe amoroso en el Turno del aullante de Max Rojas*, UNAM, México, Tesis de Licenciatura, 2011.

Alemaný Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997.

_____, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2002.

Allain-Castrillo, Monique, *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid, Gredos, 1995.

Arellano, Luis Alberto, *Plexo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011.

Bartra, Agustí, “Prólogo” a *La espiga Amotinada*, México, FCE, 1960.

Barreras Gómez, Asunción, “El estudio de la ironía en el texto literario”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, No. 27-28, 2001-2002.

Batis, Huberto, *Reseñas al vapor de poesía mexicana (1960-1980)*, México, UAM, 2004, p. 247. [sábado, 1°. -III-1980]

Benedetti, Mario, “Última noción de Laura”, en *Poemas de otros*, Argentina, Alfa Argentina, 1975.

_____, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha editores, 1981.

_____, *Inventario I*, México, Punto de lectura, 2001.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983.

Borgeson, Paul, “La espiga amotinada y la poesía mexicana”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 148-149, Julio-Diciembre 1989.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.

Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer. literatura y política en México, 1962-1987*, México, UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2007.

Cardenal, Ernesto, “Salmo 21”, *Salmos*, Buenos aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1974.

_____, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002.

Castañeda, Eva, *Azares y derroteros de la poesía mexicana (1970-1990)*, México, Tesis de Maestría, UNAM, 2001.

Castillo, Ricardo, “Autogol”, *El pobrecito señor X. La oruga*, México, CONACULTA, 1994.

Celaya, Gabriel, “Meditación”, en *Entre los poetas míos... Gabriel Celaya*, Colección Antológica de Poesía social Vol. 9, Biblioteca Omegalfa, 2013.

Cisneros, Antonio, “Un perro negro”, *Postales para Lima. Antología poética*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

Dalton, Roque, *Taberna y otros lugares*, El Salvador, UCA Editores, 1989.

Dávalos, Felí, *Morir mejor*, México, Aldus, 2010.

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

Eliot, T.S., “Reflexiones sobre el verso libre” en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo Pura López Colomé, México, UNAM, 2000.

Escalante, Evodio, *Elevación y caída del Estridentismo*, México, CONACULTA, 2002.

_____, *Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México, Ediciones sin nombre, 2011.

Fabre, Luis Felipe, (selección y prólogo), *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*, México, Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2008.

_____, (selección y prólogo), *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, México, UNAM, 2012.

_____, *Poemas de terror y de misterio*, México, Almadía, 2013.

Fernández Granados, Jorge, *Principio de incertidumbre*, México, Era, 2007.

_____, “Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales”, publicado en Julián Herbert y Santiago Matías (comps.), *Escribir poesía en México II*, México, Bonobos-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.

Fernández Perea, Manuel, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Universidad Veracruzana/ FCE/ CONACULTA/ 2008.

Fernández Retamar, Roberto, *Circunstancia y Juana*, México, Siglo XXI, 1980.

_____, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial nuestro tiempo, 1981.

Flores, Malva, *La generación del desencanto en la poesía mexicana del siglo XX*, México, UNAM, Tesis de maestría, 2006.

_____, *La culpa es por cantar. Apuntes sobre poesía y poetas de hoy*, México, Literal Publishing/ CONACULTA, 2014.

Flores, Miguel Ángel, “No me preguntes como pasa la poesía”, en Edith Negrín y Álvaro Ruiz Abreu (coords.), *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco*, México, UNAM-UAM, 2013.

Forster, Merlin, *Los contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964.

Gelinas, Dana, *Boxers*, México, Joaquín Mortiz, 2006.

Gelman, Juan, “Arrabales”, en *Valer la pena*, Madrid, Visor Libros, 2002.

Girondo, Oliverio, “Espantapájaros”, en *Obra Completa*, San José, ALLCA XX/ Universidad de Costa Rica, 1999.

Gordon, Samuel, “Los poetas ya no cantan, ahora hablan (José Emilio Pacheco y la poesía conversacional)”, De calli y tlan, México, UNAM, 1995.

_____, “Suma crítica”, en *Homenaje a Jaime Sabines*, México, CONACULTA, 1997.

Guedea, Rogelio, *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2011.

Guerrero, Maricela, *De lo perdido lo hallado*, México, CONACULTA, 2015.

Guillén, Jorge, Antología personal, Madrid, Visor, 2004, p. 104.

Guillén, Nicolás, “Guitarra”, en *Poesía Completa T. I*, La Habana, Universidad de La Habana, 2002.

_____, “Canto Negro”, en *Sóngoro Cosongo*, Editorial del Cardo, 2003.

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

Herbert, Julián, *Álbum Iscariote*, México, Era, 2013.

_____ y Santiago Matías (comps.), *Escribir poesía en México II*, México, Bonobos/UANL, 2013.

_____ y Antonio Ortuño, “Escribir aquí y ahora. Una conversación sobre narrativa mexicana reciente”, en *Letras libres*, No. 40, agosto 2014.

_____, “Apostarle a lo decadente es actualizar los valores morales” en *La cábula*, octubre 2016: lapluma.blogia.com

Higashi, Alejandro, *PM / XXI / 360. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México, UAM / Tirant Humanidades, 2015.

Hoeksema, Thomas, “Señales desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *Texto crítico*, año 3, mayo-agosto, 1977, No. 7.

Jamís, Fayad, “Poema”, en *Entre los poetas míos... Fayad Jamis*, Colección Antológica de Poesía social, Vol. 41, Biblioteca Omegalfa, 2013.

Jiménez, Juan Ramón, *Política poética*, España, Alianza Tres, 1882.

_____, *Antología general*, España, Ediciones Orbis, 1983.

Jiménez, Reynaldo, “Hacia Valéry”, en Paul Valéry, *El cementerio marino*, México, Ediciones El aleph, 1999.

Klahn, Norma, “Jaime Sabines y la retórica de la poesía conversacional”, en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987.

López Mills, Tedi, *Muerte en la rúa Augusta*, México, Almadía, 2009.

Luján Atienza, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

Lumbreras Ernesto y Hernán Bravo Varela, *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México, CONACULTA, 2002.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

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

_____, *Ensayos sobre poesía*, México, UNAM, 1993.

_____, *Análisis textual e intertextual “Elegía a Jesús Menéndez” de Nicolás Guillén*, México, UNAM, 1980.

Mata, Rodolfo, “Renovación de la poesía mexicana actual”, en *Fractal*, No. 42, 1999, <http://www.mxfractal.org/F42Mata.htm>

Milán, Eduardo, *Ensayos por ahora*, México, CONACULTA, 2014.

Milán Eduardo y Ernesto Lumbreras, *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, México, Aldus, 1999.

Monsivais, Carlos, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000.

Neruda, Pablo, “Por una poesía sin perezas”, *Caballo verde para la poesía*, I, Octubre de 1935.

_____, *Obras I*, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1999.

Pacheco, José Emilio, “Notas sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, No. 106-107, enero-junio 1979.

_____, *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*, México, FCE, 2002.

_____, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Era, 2014.

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

_____, “Rompecabezas”, en *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

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

Paz, Octavio, “La poesía”, en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1983.

Perednik, Jorge Santiago, “Poetarzan”, en VV. AA., *Memorias: Primer festival latinoamericano de poesía*, México, Tintanueva ediciones, 2006, p. 52.

Peri Rossi, Cristina, “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, en *Ruinas del deseo. Antología poética 1971-2004*, México, UACM, 2008.

Poe, Edgar Allan, *Filosofía de la composición*, Trad. Magdalena Palmer, España, Rescate, 2001.

Quezada, Jaime, “prólogo”, a Ernesto Cardenal, *Poesía reunida*, Chile, Editorial Andrés Bello, 2002.

Quintero, A. E., *Cuenta regresiva*, México, Era, 2011.

Quirarte, Vicente, “José Emilio Pacheco: el poeta como cronista”, en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, UNAM, 1993.

Ramírez, Moisés, *Pura sangre*, México, Elefanta del Sur, 2015.

Reyes, Jaime, *La oración del ogro*, México, Malpaís Ediciones, 2014.

Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones, 2011.

_____, “La reclamante”, en Jorge Esquinca (sel.), *País de sombra y fuego*, México, Fundación Selva Negra/ Universidad de Guadalajara, 2010.

_____, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013.

Rodríguez Mendoza, Xitlallitl, *Apache y otros poemas de vehículos autoimpusados*, México, Mono ediciones, 2013.

Rulfo, Juan “Luvina”, en *Pedro Páramo y el Llano en llamas*, México, Planeta, 1988.

Sánchez, José Eugenio, *Galaxy limited café*, México, Almadía, 2011.

Sánchez Prado, Ignacio, “La ‘generación’ como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la “narrativa joven” en México”, en *Explicación de textos literarios*, Vol. 36, No. 1-2, 2007-2008.

Schneider, Luis Mario, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

_____, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997.

Stanton, Anthony, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 501, 1992.

Uribe, Sara, *Antígona González*, México, Sur+ Ediciones, 2012.

Valéry, Paul, *Teoría Estética y Poética*, España, Visor, 1990.

Valdés, Héctor, *Los Contemporáneos*, México, SEP, UNAM, 1982.

Vallejo, César, “Un hombre pasa con un pan al hombro”, en *Obra poética completa*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

_____, *La perspectiva ausente*, Presentación y selección de Evodio Escalante, México, UAM, 1988.

_____, *Trilce*, Lima, Ediciones Laberintos, 2007.

Vallarino, Roberto, “Prólogo”, en *Salvador Novo, sus mejores obras*, México, Promexa, 1979.

Vera Méndez, Juan Domingo, “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Año X, No. 30, julio-octubre, Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>

Yurkievich, Saúl, “Los disparadores poéticos”, en *Suma Crítica*, México, FCE, 1997.

Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, España, Taurus, 1991.