



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**“ESCRIBO, PUES, PARA GANARLE A LA VIDA”:  
LA METAPOESÍA EN *ESTADO DE SITIO* DE ÓSCAR OLIVA**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:  
EDWIN GUILLERMO PÉREZ FLORES**

**ASESORA:  
DRA. JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2023**



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.

¿Que para qué demonios escribo?  
Para que (...) me quieran

[...]

Para dejar constancia de todo.  
Para llorar y reír a la vez  
En verdad en verdad  
No sé para qué demonios escribo

*El último apaga la luz, Nicanor Parra*

*Para mi mamá, Adela.  
Para mi papá, Javier.*

## AGRADECIMIENTOS

*A mi mamá Adela, por el amor y la vida.*

*A mí papá Javier, por el sueño y la confianza.*

*A mi hermana Leslye, por la infancia y la esperanza.*

*A Guillermo y Josefina, mis padres, por la fuerza lírica y el impulso para desquiciar la desventura.*

*A mi papá Conrado, por la locura y el perrito que siempre quisimos.*

*A mi tía Lourdes, por el sonido y la furia.*

*A mi tío Roberto, por el movimiento y el espejo.*

*A Isra, por lo que nos falta.*

*A mi amigo Mario, por las aventuras y la luz.*

*A mi amigo Alfredo, por Byung-Chul Han y la compañía.*

*A Génesis, por las parotas y la pintura.*

*A Dani, por decirme el usted colombiano, la ruta hacia mí mismo y el teatro.*

*A Sergio, por la espera y las mañanas sabor a dulce de leche.*

*A mi maestra, la Mtra. Bertha Lecumberri, por la claridad, la solidaridad y el placer de aprender español.*

*A mi maestro, el Dr. Bulmaro Reyes Coria, por el Miser catulle y las anécdotas.*

*Al poeta Óscar Oliva, por mostrarme el camino a la poesía.*

*A mis compañeros del Taller de poesía de Óscar Oliva, por enseñarme a cómo decir las cosas perdurables.*

*A los lectores de mi tesis, la Dra. Eva Castañeda, el Dr. José Antonio Muciño, el Mtro. Jorge Aguilera y Dr. Eduardo Casar, por la oportunidad.*

*A mi asesora, la Dra. Jocelyn Martínez Elizalde, por el tiempo, las ideas, el ejemplo y la paciencia.*

*A la poesía, por dejarme ser cursi.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>1. “LA REALIDAD MÁS ÁSPERA Y DURA” O EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE MÉXICO EN 1960</b> .....	11
1.1. Una vieja disputa: poesía social vs. poesía autorreferencial .....	11
1.2. <i>La espiga amotinada</i> en la trayectoria literaria de Óscar Oliva .....	22
<b>2. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE METAPOESÍA?</b> .....	35
2.1. Hacia una definición de la metapoesía .....	35
2.2. Aclaración a los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie ..	50
<b>3. “SEÑALES” DE LA METAPOESÍA EN <i>ESTADO DE SITIO</i></b> .....	53
3.1. La ciudad derrumbándose: el poema sobre el poema .....	53
3.2. “Una pintura boquiabierta”: el poema como poética .....	65
3.3. “Las palabras no sirven para nada”: la imposibilidad del decir .....	80
3.4. “Un labio de muchas bocas”: la insuficiencia del lenguaje .....	83
3.5. “Todo se desarrolla hacia lo inusitado”: el protagonismo de la materia gráfica .....	95
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	112
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	117

## INTRODUCCIÓN

*He aquí lo que yo hago:  
con todos mis materiales de trabajo  
me instalo de un golpe en este libro,  
sentando plaza en su plaza.  
Mi intención es la siguiente:  
Óscar Oliva, Estado de sitio*

Existen poemas que hablan de la necesidad de odiar, de caer en el precipicio de nuestras heridas hasta palpar lo más hondo de nosotros mismos y de sólo confiar en el movimiento. Hay poemas cuyos significados nos encierran en la ilusión que puebla de fantasmas nuestros sentidos o nos ayudan a huir de ahí y volver a otro tiempo (tu tiempo). Hay poemas cuyo (sin)sentido nos obliga a preguntarnos cómo pasa el tiempo, a desquiciarnos con “lo gordo del caldo del sufrimiento”, a encontrar un “lugar para este no saber dónde estar”. En cuántos poemas hemos descubierto, al descifrar sus temas, que el cementerio más grande de Centroamérica es México, que la palabra masacre significa mujeres desaparecidas, que la violencia es la única capaz de crear nuestra realidad. Justamente en los temas de varios poemas hemos aprendido a desear en la soledad sonora, hemos sentido “el toque que vuelve loco al más cuerdo” y hemos muerto porque no morimos. Pero, también por el delirio de la creación poética hemos escuchado a poetas balbucear o gritar poemas que, como un cubetazo de agua fría en la cara, nos recuerdan que “la poesía es inútil / porque todo es inútil”, que “nadie que esté feliz escribe”, que a la poesía se le debe faltar el respeto para que no se nos muera. Estos últimos poemas que no hablan del amor, el paso del tiempo o la violencia, sino de sí mismos son los que se estudiarán en esta investigación.

A este tipo de comportamiento por el cual ciertos poemas exhiben su propio proceso de creación, realizan una crítica a la insuficiencia del lenguaje poético incapaz de aprehender la realidad o formulan una visión de la poesía no en un ensayo académico, sino en los mismos versos, se le ha denominado metapoésía. Algunas investigadoras como Marta Ferrari han clasificado los poemas que presentan este fenómeno poético como un tema, un procedimiento de composición en la configuración de un texto, “una problemática que recubra la totalidad de los planteamientos del texto” (Ferrari 45) o también como un subgénero de la lírica (Estudillo 142).

Con base en lo anterior, esta tesis recupera la primera noción señalada, es decir, la metapoésía aquí será un tema, debido a su presencia constante en la poesía contemporánea no

sólo española como vislumbró José Antonio Pérez Bowie en “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, sino también hispánica (como lo comprueban las tesis reseñadas en el apartado 2.2.). Por consecuencia, esta tesis se adhiere al concepto que Guillermo Carnero esbozó sobre esta categoría crítica en “La corte de los poetas”, en tanto que al considerar la metapoésía como un tema permite utilizar las herramientas de análisis de los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética de Pérez Bowie, con la cuales se puede identificar y explicar las variaciones del tema metapoético en el corpus elegido. Asimismo, dicha tipología posibilita complementarse con el reconocimiento de diversos procedimientos literarios (como la alegoría, el *mise en abîme*, la ecfrosis, la intertextualidad, la “poética del silencio”, los recursos de la poesía visual que se describirán en el capítulo 3) con el objetivo de saber cómo se construyeron discursivamente los metapoemas de *Estado de sitio*, libro galardonado en 1971 con el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes y celebrado, en este año 2022 en que escribo este trabajo, por el CONECULTA a causa del 50 aniversario de su publicación<sup>1</sup>.

Ahora bien, por un lado, se deben mencionar algunos trabajos de investigación que han analizado lo metapoético de la lírica mexicana. Por ejemplo, hay artículos como “Metapoética vanguardista en Pellicer” de Óscar Rivera y “Notas en torno a la metapoésía de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*” de Juan Martínez que usan y aplican el concepto de metapoésía sin advertir ni su origen ni problemas teóricos; hay otros como “Metapoética de la ruptura: consciencia de cambio en tres poetas del ‘50” de Dennis Páez o el libro *Artes poéticas* de Carmen Alemany que sí se ocupan de explicar qué noción de metapoésía se ocupará para profundizar en los textos poéticos, sin embargo, sólo dedican algunos párrafos para tal empresa; por último, la tesis *La metapoésía de Gilberto Owen* de Víctor Trujillo critica meticulosamente la pertinencia de los estudios metaliterarios en la poesía, pero pierde protagonismo la noción de metapoésía por causa de centrarse más en emplear los metaniveles (el metalingüístico, el metatextual y metaliterario) propuestos por Leopoldo Sánchez en *La poesía en el espejo del poema*.

---

<sup>1</sup> Por dicho aniversario, el CONECULTA de Chiapas realizó una exposición de pinturas inspiradas en algunos poemas de *Estado de sitio* y realizadas por 18 artistas diferentes, lo cual es extraordinario si se piensa en cómo antes *Estado...* utilizó recursos de la pintura para nutrir a la poesía y ahora las artes visuales aprovechan los de la poesía para crear.

Por el otro, de los pocos estudios literarios<sup>2</sup> que estudian ciertas partes de *Estado...* se deben mostrar aquellos que han señalado su dimensión metapoética. Entonces, cabe resaltar que, en primer lugar, se encontró una reseña general de E. J. Mullen para quien *Estado...* es “a collage of experiences and feelings (some erotic, some metaphysical, some commonplace)” (Mullen 736); proceso compositivo que retoma de *Alcools* de Guillaume Apollinaire y que ayuda a entender el libro como “the author’s autoanalysis of his own creative faculties” (Mullen 736). Posteriormente, se descubrió el prólogo a *La realidad más plena*, antología de poemas de Oliva. Ahí, Mario Nandayapa cita a Marco Antonio Campos, quien descubre y entiende la metapoésía de *Estado...* como una lucha entre el poeta y el lenguaje a fin de poder contestar las preguntas de qué, para quién y para qué escribir poesía para saber así el lugar de ésta en una época de cambio. Además, se localizó una entrada de blog en la que Óscar Wong distingue la autorreferencialidad de los poemas del corpus elegido, reflexionando sobre la función y su proceso de creación. Finalmente, se leyó el capítulo, «“¿Cómo hacer que el poema rompa con el sometimiento al papel? *Estado de sitio* de Óscar Oliva”», del libro *Esto no será un poema*, en el cual si bien la autora concluye que “*Estado de sitio* es una larga meditación sobre la poesía” (Castañeda 93) y que “duda sin descanso del lenguaje que nombra la realidad” (Castañeda 95), ella se encarga más de destacar la conversación que *Estado...* establece con la Historia mediante el uso de los recursos de la poesía testimonial.

Como consecuencia de lo anterior, esta tesis tiene el objetivo principal de evidenciar la función de la metapoésía y los elementos que la constituyen en *Estado de Sitio* de Óscar Oliva, demostrando, además, que este fenómeno poético no sólo es producto del contexto histórico-cultural del México de los años 60 y 70, sino que aparece temática y discursivamente de distintas maneras en el corpus elegido y que establece, asimismo, el paradigma (Castañeda 11) de un tipo de escritura más ecléctico y un diálogo con libros de poesía mexicana contemporánea cuya

---

<sup>2</sup> Afirmación que hay que matizar teniendo en cuenta los diversos estudios que se han hecho a *Estado de sitio*, los cuales se caracterizan por sólo examinar su dimensión política: “Cinco premios nacionales de poesía Aguascalientes” de Mario Calderón y “Los tres mosqueteros de Chiapas son cuatro” de Manuela Reyes; por usar un solo un poema o verso o destacan cierto aspecto de *Estado...* con el fin de exponer las generalidades de cierta poesía: “¿Cómo hacer que el poema rompa con el sometimiento al papel? *Estado de sitio* de Óscar Oliva” de Eva Castañeda, “El cuerpo enajenado en el lugar del abrazo. La fusión como con-fusión en la poesía erótico-amorosa (1960-1980)” de María Llorente; por mostrar la estructura general de este poemario: una reseña de E. J. Mullen; por mostrar la buena recepción que tuvo *Estado...*: “La poesía en 1972” de Javier Rivero; y, finalmente, por hablar sobre el contexto histórico-cultural: los videos “El Coneculta rinde homenaje al poeta Óscar Oliva” y “Escritores y poetas mexicanos: Óscar Oliva”.

denuncia de la excesiva violencia cotidiana provoca la reflexión sobre la naturaleza y función de la poesía.

Para lograr lo arriba planteado, este trabajo se dividirá en tres capítulos. En el primero, se describirá, con base principalmente en la tesis *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana* de Jorge Aguilera, el campo literario del México de la segunda mitad del siglo XX a partir del combate entre dos poéticas antagónicas (la poesía social y la autorreferencial) y de algunos hechos históricos con el fin de indicar que surgió la metapoésía de aquel panorama. Oliva exploró, además, aquel tipo de poesía sutilmente en sus primeras obras (en las que predominaron los temas y procedimientos literarios de la poesía política) y empleó explícitamente en *Estado de sitio*. Esto último se observa si se realiza una muy breve revisión de algunos poemas de *La voz desbocada* y *Áspera Cicatriz*, con base en la tesina *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La Espiga Amotinada* de Ali Franco.

En el segundo capítulo, se expondrán las herramientas teóricas necesarias para la concreción del análisis de la dimensión metapoética de *Estado...*, es decir, la metapoésía de Guillermo Carnero y la tipología de los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie. Asimismo, se plantearán los orígenes, características y problemas teóricos en torno al planteamiento de las dos nociones (el metalenguaje y la metaliteratura) de las que proviene el concepto operativo de esta tesis, con base (entre varios otros) en el artículo “Función metalingüística y uso del lenguaje” de Ana María Vígara y el libro *Metaliteratura: estructuras formales* de Jesús Camarero. Lo anterior se efectuará con el objeto de delimitar la noción de metapoésía al constatar cómo recupera algunos de los recursos de tales conceptos originarios, y justificar así la elección de considerar aquélla como un tema.

Además, por causa de la carencia de instrumentos teóricos para la eficaz identificación tanto temática como discursiva del núcleo temático “El protagonismo de la materia gráfica” se hará un estado de la cuestión sobre el uso de la tipología de Pérez Bowie, lo cual revelará que, en efecto, es uno de los nudos menos abordados por la crítica literaria y, además, que los procedimientos de construcción y las estrategias de interpretación de la poesía visual, según la tesis *Poesía visual en Chile* de Dennis Páez y el artículo “Forma, función y significación en poesía visual” de Laura López, complementarían adecuadamente dicha tipología.

En el tercer capítulo, se llevará a cabo el análisis de los metapoemas de *Estado de sitio*. Para ello, en un principio se explicará, en cada uno de los cinco apartados, cómo funciona el núcleo temático de la tipología de Pérez Bowie que se utilizará para identificar, primero, una variación de la metapoésía como tema. Después, con base en los procedimientos literarios al principio de esta introducción mencionados, se comprobará cómo se materializa discursivamente dicho tema. Sólo el quinto apartado es diferente en cuanto a que, luego de la descripción del nudo de dicha tipología, se explicará un poco de la historia, los problemas teóricos y las estrategias de interpretación de la poesía visual con el fin de complementar el análisis de los poemas visuales de *Estado de sitio*.

## CAPÍTULO I “LA REALIDAD MÁS ÁSPERA Y DURA” O EL CONTEXTO HISTÓRICO- CULTURAL DE MÉXICO EN 1960

*Hoy conozco en carne propia a mi país.  
Óscar Oliva, Estado de sitio*

Con este primer capítulo se pretende evidenciar cómo el contexto histórico y cultural del México de la segunda mitad del siglo XX propició las condiciones necesarias para el surgimiento de la metapoesía en la lírica mexicana. En consecuencia, en primer lugar, se describirá el panorama poético de la década de los años 60 a partir de la descripción del conflicto entre dos posturas estéticas antagónicas: la poesía autorreferencial y la poesía social; recordando la importancia de ciertos hechos históricos que lo enmarcaron, es decir, la Revolución cubana, la Huelga ferrocarrilera mexicana de 1959 y el Movimiento estudiantil de 1968. De modo que, en segundo lugar, se demostrará, al revisar la trayectoria del trabajo poético de Óscar Oliva, cómo la filiación de su primer libro (*La voz desbocada*) a la poesía política le permitió experimentar, después, con algunos recursos de la metapoesía en algunos poemas de *Áspera cicatriz*, los cuales adquirirían mayor protagonismo en *Estado de sitio*.

### **1.1. Una vieja disputa: poesía social vs. poesía autorreferencial**

Helena Beristáin advierte, en su *Análisis e interpretación del poema lírico*, la influencia incuestionable del marco histórico-cultural tanto en la escritura de la obra poética, así como en la recepción de ésta. Por consiguiente, ella señala no sólo la importancia de analizar los procedimientos lingüísticos (por ejemplo, el uso de figuras retóricas o la transgresión de normas gramaticales) mediante los cuales un poema logra atraer sobre su propia estructura la atención de un receptor, sino también la relación de ésta con la de otros sistemas de signos lingüísticos (la tradición lírica) o fenómenos histórico-culturales que componen dicho marco, el cual condiciona y determina al texto como tal. Así, este apartado tiene el objetivo de describir cuál fue ese contexto histórico y cultural del que surgió *Estado de sitio* y cómo éste contribuyó a que Óscar Oliva eligiera los recursos poéticos de la metapoesía para la creación de este poemario.

Investigadores, como Jorge Aguilera, Eva Castañeda, Kim Hyeon-Kyun y Alí Calderón, concuerdan en que la poesía mexicana de las décadas de 1960 y 1970 se caracterizó por explorar y dominar diferentes registros poéticos como el humanista, el social (político), el neobarroco, el coloquial, el confesional, entre otros. No obstante, aquellas tendencias se agruparon en torno a dos actitudes frente al hecho poético, en apariencia, irreconciliables: “por un lado, la tradición de la poesía cultista, hermética y esteticista, de perfección formal y que tiende hacia la abstracción metafísica. Por otro lado, la línea realista que no pretende crear una realidad paralela, sino que acoge la realidad inmediata y la testimonia mediante el empleo de un lenguaje exento de elaboraciones retóricas, a menudo coloquial, pero capaz de gran expresividad” (Hyeon-Kyun 73), es decir, la poesía autorreferencial<sup>3</sup> y la poesía social. A pesar de lo reduccionista que resulta esta dicotomía, pues incluso ambas concepciones coexisten en el proyecto literario de un mismo poeta<sup>4</sup>, esta clasificación resulta útil para explicar los cambios de postura estética perceptibles en los primeros tres libros de Oliva, que plantearán, como se verá más adelante, una solución a la contienda arriba indicada.

Mientras tanto, para entender mejor la particularidad de este conflicto entre orientaciones poéticas en el México en que vivió Oliva, se señalará uno de sus posibles orígenes y se recordará cómo se desarrolló aquella lucha poética después de la Revolución mexicana hasta llegar a la década de los años 60.

Jorge Aguilera, en su tesis *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana*, ubica el inicio del “combate” entre la poesía autorreferencial contra la social en la segunda mitad del siglo XIX con las escuelas simbolistas y parnasianas. Sus figuras máximas, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, enfrentaron

---

<sup>3</sup> Jorge Aguilera emplea tal término en su propia tesis para colocar dentro de una misma clasificación variantes de esta poesía ‘hermética’, entre las cuales, además de la metapoesía, se encuentra el neobarroco y el poeticismo: el primero a grandes rasgos busca, al poner énfasis en el significante, “rechazar a ciertas prácticas poéticas que se basaban en una idea de comunicación como mera transmisión de un mensaje transparente de un escritor activo a un lector pasivo” (Hyeon-Kyun 73); el segundo propone que la poesía fuera “un método para fabricar imágenes y metáforas inesperadas, inusuales, abstrusas, que dejarían —dice Lizalde— «de una pieza al lector»” (Barrios). No obstante, cabe resaltar que el prefijo ‘auto-’ de dicho término también representa ese movimiento del poema generado al escribir sobre sí mismo, es decir, sobre el hecho mismo de escribir poesía y no sobre la realidad inmediata, por lo cual en ciertos momentos de esta investigación metapoesía y poesía autorreferencial serán sinónimos, al establecer una sinécdoque del todo (poesía autorreferencial) por la parte (metapoesía).

<sup>4</sup> Tal es el caso de la obra poética de César Vallejo, cuyo libro *Trilce* sería un ejemplo de una poesía hermética debido a la experimentación que se lleva a cabo con el lenguaje, mientras que *España, aparta de mi este cáliz* acercaría a la poesía de Vallejo a una política, debido a que ahí usa sus versos para denunciar las atrocidades de la Guerra Civil Española, sin menoscabo de la parte estética de este libro.

rabiosamente al realismo literario de Honoré de Balzac y Gustav Flaubert. Rimbaud resume el estado de aquella disputa en el poema con que empieza *Una temporada en el infierno*: “Y, aguardando las pequeñas cobardías con demora, para vos [Satán o, quizá, un nuevo lector] que apreciáis en el escritor la ausencia de facultades descriptivas o instructivas, voy a destacar algunas odiosas hojas de mi carné de condenado” (Rimbaud 71). En estos versos la voz poética personifica al “creador [que] busca[ba] abrogarse un espacio de autonomía para la creación artística, donde sean sus propias reglas y no las de la sociedad burguesa las que determinen el valor de su obra” (Aguilera 38).

De tal suerte que, en un periodo histórico donde la burguesía se había consolidado con su revolución industrial, sus ciudades monstruosas y su ideal de progreso sólo para unos cuantos, los poetas construyeron un reino de belleza ideal al cual podrían escapar, negándose a escribir sobre aquella realidad que disolvía su individualidad (Aguilera 39). Por lo anterior, se entiende por qué la voz lírica de este poema pone énfasis en la “ausencia de facultades descriptivas”, pues a este tipo de literatura (la realista) opondrá “algunas hojas odiosas” de su carné de condenado, es decir, esa poesía ensimismada (y surrealista) donde, alejada de aquel entorno industrial y enajenante, podrá proteger su individualidad y manifestar su libertad: “acabé por creer sagrado el desorden de mi espíritu” (Rimbaud 93).

El gesto de rechazo a la realidad arriba señalado es útil para aproximarnos a cómo se desarrolló esta contienda en Latinoamérica a través de las vanguardias. Valeria Guzmán recuerda, en su tesis *Plebe y Esquina: política social y estética en la poesía de Germán List Arzubide*, que con *Altazor* Vicente Huidobro se adhirió a la vertiente no política de las vanguardias<sup>5</sup>, al resistirse a plasmar en su obra el tiempo que le tocó atestiguar (uno destruido por la Primera Guerra Mundial), lo cual consiguió mediante la adaptación del principio cubista de “la independencia del arte con respecto de la realidad” (Echegoyen 33). Ésta se observa, según Echegoyen, en la referencialidad del lenguaje, pues si en los primeros “Cantos” las palabras remiten a objetos concretos: “Amo a la noche, sombrero de todos los días” (Huidobro 9), en el último éste mismo se fragmenta al grado de que sólo quedan secuencias de letras que no

---

<sup>5</sup> Es necesario mencionar que en las vanguardias latinoamericanas también existió la separación entre una poesía autorreferencial y otra social, pues hubo, como señala Valeria Guzmán en términos de Hugo Verani, una “poesía vanguardista comprometida con la praxis vital y [una] poesía vanguardista alienada” (26).

aluden ya a ningún ente de la realidad (Echegoyen 39): “Ai aia aia / ia ia ia aia ui / Tralalí Lali lali” (Huidobro 109).

Sin embargo, la apropiación de Huidobro de la vanguardia expresionista lo ayudó a exponer, a pesar de la evidente contradicción de referir y no a la realidad simultáneamente, “la profunda preocupación por el contexto político social de los comienzos del siglo veinte, temática muy característica de los escritos expresionistas” (Echegoyen 29). Por consecuencia, se explica no sólo la inclusión, en el Canto I, de aquellos versos (113-122) donde la voz lírica denuncia los horrores de la guerra, sino también lo que Valeria Guzmán ya apuntaba sobre el “ajuste” de las vanguardias en la poesía latinoamericana: aquella “división entre el arte [vanguardista] que era explícitamente de denuncia y el que no lo era, no es de ninguna manera tajante ni definitiva (...) [ya que] hay poetas que participaron de ambas maneras de escribir; inclusive, hay poemas [o incluso diferentes partes de su obra literaria] que contienen tintes de ambas posturas” (13).

Si bien de lo anterior se deduce que los recursos poéticos de las posturas estéticas de cada “bando” pueden combinarse sin restricciones, cabe resaltar que fue Huidobro quien trajo las vanguardias a Latinoamérica, las cuales llegaron a México por influencia del ultraísmo (Burger 8 *apud* Guzmán 24), y que, en ellas, se localiza el origen de algunas de las características más notables de *Estado de sitio*. Por ejemplo<sup>6</sup>, la aplicación de la máxima futurista de representar la velocidad de la época a través de la falta de puntuación (Chipp 286) en la progresión de las “Pinturas” (explicada en el apartado 3.2.) o el uso del collage cubista útil para el desarrollo no sólo de poemas de largo aliento como “Concentración de la cólera“, sino del libro en general, pues tal procedimiento le permitió a Oliva incluir en una sola obra variados géneros discursivos (periodísticos, jurídicos, filosóficos), diferentes formas poéticas (clásicas como el endecasílabo o contemporáneas como el verso libre) y diferentes tradiciones líricas (la testimonial, la política, la surrealista, la visual), como se comprobará en el apartado 3.4.. Esto significa, sin embargo, no que la poesía oliviana sea una vanguardia<sup>7</sup>, sino que adapta algunos de sus recursos para conseguir ciertos efectos estéticos como la simultaneidad de espacios y tiempos (Echegoyen 34).

---

<sup>6</sup> Influencias que se detallarán con mayor detenimiento en el apartado 3.4.

<sup>7</sup> Esta misma precisión valdría para delimitar el trabajo poético de La Espiga Amotinada, ya que, además de equilibrar la tensión verbal con la tensión social (gesto que, a pesar de sus divergencias, los une como “grupo”), no formaron un grupo homogéneo ni crearon alguna revista ni redactaron un manifiesto (aunque sí hubo participación en foros de discusión en los que incluso fueron detenidos). Por lo tanto, cada poeta siguió una propuesta estética distinta a la de sus compañeros, la cual se hizo explícita en el prólogo con que cada espigo introdujo su primer libro (García 40).

Empero, antes de describir cómo se fraguó este conflicto entre Contemporáneos y Estridentistas, las vanguardias de México, que continuó aun en el contexto literario de *Estado de sitio*; es oportuno mencionar los primeros antecedentes de la metapoésía en América Latina. Éstos, según Milena Rodríguez, se encuentran tanto en las obras modernistas<sup>8</sup> de José Martí (*Versos libres*) y Rubén Darío (*Azul y Prosas profanas*), así como en los poemas de escritores canónicos como Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, cuyo título es “Arte poética” (Rodríguez 8). En uno de ellos, por ejemplo, Borges exalta la capacidad de transformación de su poesía, porque hace de lo inexcusable de la vida algo llevadero “ver en la muerte el sueño, en el ocaso / un triste oro, tal es la poesía / que es inmortal y pobre” (Borges 221). Cabe resaltar que, aunque José Antonio Pérez Bowie sólo se haya basado en la poesía española contemporánea para diseñar el segundo núcleo de su tipología de temas metapoéticos, “el poema como poética”, este tipo de poemas no sólo confirmarían la hipótesis de este investigador sobre el planteamiento de una poética desde el propio poema, sino que permitirían que sus presupuestos teóricos sean aplicados a la poesía de otras latitudes del mundo.

Terminado este pequeño paréntesis, se continúa advirtiendo que los escritores de principios del siglo XX (re)iniciaron la común controversia entre poesía autorreferencial y social, en la que, en resumen, después de la Revolución Mexicana, se preguntaron cuál fue el papel de la literatura (y sus creadores) en tal movimiento armado y viceversa<sup>9</sup>.

Aunque sería interesante adentrarse en la polémica<sup>10</sup> desatada en los periódicos del México posrevolucionario como *El Universal*, es más pertinente para esta investigación rescatar

---

<sup>8</sup> Lo cual no es raro si se recuerda que en el modernismo se tuvo el objetivo de buscar la belleza a través del cultivo de la forma del poema, es decir, la realización de un arte cuyo fin no recaía en una utilidad práctica inmediata, sino en sí mismo (el arte por el arte).

<sup>9</sup> “En los veintes y treintas, la postura estética de la obra literaria como compromiso social y político fue confrontada con nuevas visiones sobre el tema: de un lado, los novelistas de la revolución y la llamada corriente de literatura de contenido social propugnaban por obras que fueran el fiel reflejo de las transformaciones sociales; estas corrientes han sido ideológicamente identificadas con el socialismo; de otro lado, el grupo de Contemporáneos defendió la idea de una literatura como labor exclusivamente estética, al margen de temas o asuntos locales; un tercer polo lo constituyó el grupo estridentista, cuyo intento de empatar la intencionalidad social con las expresiones literarias vanguardistas apostaba por una conciliación de ambos polos. En el fondo, el problema será el mismo: El deber ser del escritor” (Aguilera 25).

<sup>10</sup> Jorge Aguilera y Fernando Fabio concuerdan con Luis Mario Schneider en situar el génesis de esta riña en la publicación del artículo, “El afeminamiento en la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda, de *El universal*, en donde “la ‘virilidad’ consistía en la disposición a acatar el imperativo de la nacionalidad” (Sheridan 36 *apud* Fabio 214) y en donde se les exigía a los escritores salir de su torre de marfil para que reflejaran en sus letras las tragedias del pueblo mexicano y construyeran ahí una identidad nacional, esbozando así la postura estética de un arte social. Ante esto, Francisco Monteverde, quien representaría la postura de “el arte por el arte” defendida por los

las características de cada bando<sup>11</sup>, que Jorge Aguilera enumeró en su tesis ya antes mencionada, con el objetivo de observar después cómo Oliva logró reunirlos y conciliarlos.

En consecuencia, por un lado, la poética artística en virtud el arte mismo del grupo de los Contemporáneos se particulariza, en esencia, por:

a) Partir del criterio de rigor crítico y autocrítico; b) huir de las doctrinas y manifiestos propositivos; c) exigir una consagración a la literatura como un acto de fe y como una profesión; f) ahondar en la sensibilidad e inteligencia íntima como objeto de estudio y como razón de ser; g) profundizar la mirada en lo circunstante para rebasar la estrechez anecdótica y ornamental; h) *demandar rigor formal para que la expresión artística sea en función de sí misma y no de su circunstancia o “contenido”*; j) “volver a lo mexicano” para recuperar lo que tiene de universal” (Aguilera 31)<sup>12</sup>.

Tales cualidades fueron la respuesta que estos escritores dieron a la imposición del gobierno mexicano de crear una literatura fundada en el recuerdo “de la lucha armada, el folclor y el relato indígena” (Fabio 208) con el fin de crear una identidad nacional y, por tanto, un arte nacional acrítico que sólo rescataría aquellos elementos “nacionales” sin entender siquiera el contexto que los originó. Esto, por tanto, más que en una reivindicación de nuestras culturas originarias culminaría en un robo: “hay quienes tratan de sustituirla [la tradición mexicana] por no sé qué infeliz esclavitud a no sé qué realidad mexicana, qué realidad revolucionaria o qué realidad moderna” (Cuesta 111 *apud* Fabio 218).

De ahí que, para Fernando Fabio, Jorge Cuesta arremetiera contra aquellos intelectuales orgánicos cuyo trabajo artístico se convertía en sinónimo de un saqueo simbólico al país, ordenado por un gobierno cuyo objetivo era conciliar las oposiciones ideológicas para así asegurar la estabilidad en la que erigiría el México moderno (Fabio 211). En consecuencia, se constata, primero, el incuestionable sentido crítico de los Contemporáneos, puesto que su poesía fue coherente con su realidad al representar la experiencia fragmentaria del sujeto en la modernidad (Fabio 212), es decir, las experiencias vitales de una sociedad en proceso de transformación; y, después, se vislumbra la peculiar crítica política que se articula sutilmente en esta clase de poemas mal vistos por su aparente falta de conexión con la vida, ya que, como

---

Contemporáneos, señalaría: “que no es la falta de escritores, sino la carencia de críticos para las obras y editoriales dónde publicarlas lo que no permite reconocer esa literatura exigida por Rueda” (Sheridan 162 *apud* Aguilera 29).

<sup>11</sup> Eva Castañeda vio, en su tesis *El estridentismo: una literatura fundacional*, en tales “bandos” más bien el *status quo* o panorama literario de principios de los años 20, el cual estaba conformado por cuatro tendencias: el Colonialismo, la Novela de la Revolución, la literatura de los Contemporáneos y el Estridentismo.

la realidad: unos la rehuyeron y otros la sublimaron.

<sup>12</sup> Las cursivas son mías.

intuyó Carlos Monsiváis en “Literatura e ideología”, todo poema por más abstracto que sea contiene una visión militante de la sociedad (Monsiváis 1 *apud* Aguilera 44). No obstante, el joven Oliva arremete, en su prólogo a *La voz Desbocada* (su primer libro), contra este tipo de arte, quizá, sin antes haber intuido las propiedades de aquél: “el decadentismo abstraccionista desprovisto de sustancia humana, el surrealismo, juego intelectual y complicado, han levantado una arquitectura para la gente que no quiere ver y oír el desgarramiento del corazón terrestre. Yo estoy contra ese arte” (Oliva 19).

Por otro lado, a pesar de que esta investigación gira en torno a la metapoesía, es conveniente enlistar las características de la literatura revolucionaria (la Novela de la Revolución) y la vanguardista (el Estridentismo), debido a que Oliva dialoga con ambas posturas estéticas que, al menos a principios del siglo XX en México, terminan volviéndose una. Entonces, la primera tiene principalmente los siguientes rasgos: “e) debe luchar contra el “preciosismo” literario de los escritores de “torre de marfil”; (...) i) debe “traducir” “el pensamiento” de Marx, Lenin y Tolstoi; j) debe ser “moderna”, “nacionalista” y “comprometida” con las “clases laborantes”; k) debe ser “reflejo” de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910;” (Aguilera 31). De tal suerte que, para materializar lo anterior, los escritores usaron la descripción realista estructurada a partir de una mirada política de izquierda a fin de escribir sobre una realidad en concreto. Un ejemplo evidente de lo anterior es el poema “Sangre Roja” del poeta Carlos Gutiérrez Cruz, donde los versos, que contienen la enumeración de diferentes tipos de sangre e imágenes sobre la explotación laboral, se convierten en las “arterias” de las canciones “bárbaras de tanta rebeldía” con las cuales la voz poética lucha en un paisaje hostil y enajenante: rebeldía y rabia ante las injusticias cotidianas que heredó *Estado de sitio*.

Asimismo, la literatura vanguardista, constituida por la escritura estridentista, se distinguió por manifestarse “a favor del [radical] enlace entre el nacionalismo y el arte” (Fabio 208), es decir, entre el contenido y la forma con el fin de contribuir a la formación de la identidad nacional, a la que se oponían críticamente los Contemporáneos. Entre los rasgos más representativos del estridentismo están: “g) el cosmopolitismo per se; h) la cancelación del “literaturismo” postizo para crear una nueva sintaxis; i) acabar con las academias y otras burocratizaciones del arte; j) la exigencia de vivir y escribir el momento presente” (Aguilar 32).

Además, es importante señalar que el mensaje urdido en el equilibrio estético y ético de las obras del estridentismo no pudo ser descifrado por la clase trabajadora a la que iba dirigido, sino, paradójicamente, por la burguesía mexicana a la que atacaban (Aguilera 33). Por esto, aunque los estridentistas “aprehendieron con su arte toda la belleza de la vida moderna y mecánica de este siglo [XX]” (Castañeda 37), redactando poemas cuyos temas reflejaban la realidad vertiginosa y caótica de la ciudad y cuyo lenguaje no realista se estructuraba no sólo con nuevas palabras, sino con las que no se consideraban “poéticas” (Castañeda 45), predominó la poesía esteticista, cultista y hermética durante esta época del incipiente México moderno, puesto que era la que el lector (burgués) estaba dispuesto a leer y el crítico literario a analizar, al sentir en ella la estabilidad de un país en crisis (como sucederá con *Poesía en movimiento* y su contexto sociocultural).

Con base en lo anterior, el poeta chiapaneco recuperó, en *Estado...*, de los estridentistas, además de la conjunción entre una postura ética y una estética en la creación poética, el protagonismo de la ciudad en el acontecer de una sociedad con constantes cambios tecnológicos, ideológicos y culturales. Por esto, en su tesis ya citada Eva Castañeda, al comparar “Vrbe. Súper poema bolchevique en cinco cantos” de Manuel Maples Arce y “Al volante de un automóvil por la carretera panamericana de Tuxtla a la Ciudad de México” de Oliva, menciona no sólo que en ambos poemas hay una visión totalizadora de la ciudad expresada con los recursos de la época de cada poeta (en el caso del espigo, mediante la intertextualidad y el collage), sino también que “la ciudad se le presenta [a Oliva] como un monstruo terrible e ingente que paraliza, [debido a lo cual] equipara esta imagen con el ejercicio de la escritura. Para Oliva, recorrer la ciudad es como empezar a escribir” (Castañeda 92). Este hallazgo ayuda a sostener la hipótesis defendida en esta investigación de que en *Estado de sitio* existe la construcción de una ciudad mediante una alegoría desarrollada a través de varios textos líricos de este libro. Por lo tanto, al emplear la ciudad (como escenario y personaje) Oliva continúa con el legado estridentista y, al mismo tiempo, se desvía de aquél al añadirle a ésta una dimensión alegórica, que en el apartado 3.1. se verá con más detalle.

Si bien la poesía de corte social, no se dejó de escribir durante este periodo (como lo prueba la antología *La libertada tiene otro nombre* de Iván Cruz), sí fue duramente reprendida por la poética dominante (la autorreferencial). La consecuencia de este rechazo fue que aquella tradición lírica se consolidó en tanto que Octavio Paz la continuó e impuso durante la década de

los años 60 mediante su famosa antología *Poesía en movimiento*: “que estableció un programa de interpretación, una lectura del pasado y del presente poético (...) y una manera en que debía leerse la poesía posterior: una preceptiva (...) “la tradición de la ruptura” (...) cuyo derrotero (...) fue iniciado por Tablada, seguido por los contemporáneos y continuado por los poetas jóvenes (...) de 1966” (Mendoza s/p *apud* Calderón 4).

No obstante, ante la convulsa situación mundial y nacional, es decir, ante “Kennedy y la Alianza para el Progreso, la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y su modelo de ruptura para el continente, la proliferación de dictaduras militares” (Hyeon-Kyun 77), la huelga de los ferrocarrileros de 1959 y el movimiento estudiantil del 68, los artistas en general y los poetas en particular tuvieron que bajar del olimpo, como escribió Nicanor Parra, para testimoniar y denunciar los problemas sociales y políticos de su tiempo. Además, si los años sesenta fueron muy oscuros por la violencia de la represión (genocida), también fueron luminosos en cuanto a la liberación sexual, ideológica y cultural que llevó a la poesía mexicana a aceptar influencias de la generación beat, del surrealismo, la Generación del 27, “del coloquialismo, influencia directa de la poesía norteamericana vía Walt Whitman, Ezra Pound, William Carlos Williams, (...) y los nicaragüenses Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal” (Calderón 31). De aquí que esta generación de poetas consiguiera una expresión poética capaz de aprehender esa nueva realidad a partir del “verso libre, la puntuación libre, la estrofa libre (...) una poesía [cuya] forma continua hasta nuestros días” (Mondragón, 34:00)<sup>13</sup>.

Ahora bien, es indispensable recordar que el México sobre el que escribe el poeta tuxtleco es aquél al que la Historia ha ubicado en el periodo nombrado como “El Milagro mexicano” o el desarrollo estabilizador (Aboites 495). Una estabilidad política (gracias a la subordinación del ejército al Estado y el “Dedazo”) y económica (gracias a la industria generada por la Segunda Guerra Mundial), crecimiento demográfico y (sólo) urbano, establecimiento de servicios médicos y educativos gratuitos para un sector (minoritario) de trabajadores, la creación de sindicatos para la (des)protección de los derechos de la clase obrera, la consecuente organización de movimientos ferrocarrileros, médicos y estudiantiles, la cruenta represión de cada uno de ellos que continuó más allá de la Matanza de Tlatelolco, el encubrimiento de la muerte, la crisis económica inminente y la desigualdad con cínicas notas periodísticas o el silencio, el sueño de la

---

<sup>13</sup> Transcripción, escrita por mí, de la entrevista: “Escritores y poetas mexicanos: Sergio Mondragón”, disponible en el canal de YouTube UAMVIDEOS.

utopía que se convirtió en una pesadilla capitalista son algunas de las características de esta época del “milagro” mexicano, el cual, ciertamente, sólo presenció cierta parte de la población<sup>14</sup>.

A pesar de la urgencia de intervenir en aquella realidad hostil para poder cambiarla, se impuso un modelo de escritura poética cuyas preocupaciones estéticas se centraban en el lenguaje como tal, ya que la poesía de entonces (y de ahora) respondía a intereses no sólo estéticos. Lo anterior no es casualidad al notar que ésta sería quizá una manera más de ocultar el fracaso del Estado mexicano incapaz siquiera de resolver un conflicto que inició con una pelea entre estudiantes. Ante esto, el lado más oscuro de *Poesía en movimiento* se revela si se recuerda, como lo hizo Jorge Aguilera en “De poéticas hegemónicas y marginales en México. Legitimación y canon en las antologías de poesía mexicana”, que “la labor antológica [es] como una práctica inevitablemente ligada a la creación del canon literario, en tanto trasluce los intereses estéticos y aun políticos del seleccionador” (107). Aunque el mismo Paz, junto a Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, reconoció que “este libro no es ni quiere ser una antología” (7), la selección emprendida devino en ejercicio canónico en tanto “su carácter definitorio para dar prestigio y lectores a los poetas y los poemas allí incluidos” (Aguilera 114), a partir de los cuales se configuró el campo poético nacional en las décadas de 1960 y 1970.

Como consecuencia de lo arriba expuesto, se elaboró y aplicó, según Jorge Aguilera en su tesis *Más allá de la marginación...*, una condena implícita a toda obra poética que articulara cualquier contenido social:

El poeta que decida, por convicción –única manera posible– política, social o ideológica formular una obra literaria con cualquier clase de contenido que rebase las fronteras de lo meramente literario (ceñidas en esencia a la búsqueda del sentido trascendental del ejercicio creativo), será negado en automático, por más que en su obra exista un planteamiento estético articulado alrededor de su práctica poética de compromiso con el entorno inmediato, realidad que ha decidido nombrar en el poema para hacerla visible, sea como denuncia o como desocultamiento de la exclusión clasista (Aguilera 42).

Esta exigencia de leer y escribir poesía con base en sólo una idea esteticista adquiere un matiz paradójico si se arriba a su origen: la obra poética de Octavio Paz. Ésta tuvo dos momentos de poesía política<sup>15</sup>. El registro del primero de ellos es el poema “No pasarán” por el cual un joven

---

<sup>14</sup> “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” (Aboites 503).

<sup>15</sup> Aunque para esta investigación no es un objetivo definir la poesía política o de “compromiso con la Vida, del que se desprende la asunción política” (Aguilera 56), es necesario mencionar qué concepción de esta poesía se usará

Paz, atraído por el socialismo, viajó “a España al II Encuentro de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura en 1937. Un encuentro de militantes anarquistas y comunistas” (Cruz 150). El segundo fue posible gracias a la Matanza de Tlatelolco de la que Paz habló en su poema “México: Olimpiada de 1968” sin un sentido crítico y más con un aire de resignación. Entonces, ¿qué fue lo que motivó a Paz a incluso negar una parte de su obra?

Lo que me prohíbe adherirme a la dudosa y confusa doctrina del «arte comprometido» no es tanto una reserva de orden estético como una repugnancia moral: en el siglo XX la expresión «arte comprometido» ha designado con frecuencia a un arte oficial y a una literatura de propaganda. [...] La «literatura comprometida» ha sido doctrinaria, confesional y clerical. No ha servido para liberar sino para difundir el nuevo conformismo que ha cubierto el planeta de monumentos a la revolución y de campos de trabajo forzado (Paz 13).

Aunque Alí Calderón ubica este cambio de poética tan abrupto en la natural transición estética en el proyecto lírico de Paz, es decir, de la apuesta por “los ritmos clásicos y la solemnidad del versículo, la claridad fonética (...) [pasó a emplear] una poética experimental cifrada en los presupuestos del surrealismo automático (...) la edificación del discurso a través de isofonías e isotaxias” (Calderón 2), lo importante es que en éstos últimos fundamentos estéticos se estableció *Poesía en movimiento* y, en consecuencia, una noción poética tan cerrada, que no admitió otras. Además, dicha antología fue más bien, parece, una subordinación a las instituciones que ostentaban el poder político y económico y no una visión generacional absoluta de un momento histórico de la poesía mexicana.

En consecuencia, no es raro que haya aparecido, de nuevo, otra postura estética que resistiera a la que había impuesto Octavio Paz junto a los otros antologadores<sup>16</sup>, es decir, una poesía social: “ante la realidad sin precedentes que se impone, la tendencia hacia la poesía cultista empieza a resentirse y a replegarse, decantándose entonces hacia el componente social,

---

aquí: “en el contexto de América Latina, queda claro que la clasificación de poesía comprometida [sinónimo de poesía política] siempre remitió a escritores emparentados con la izquierda o inmersos en las revueltas sociales y procesos revolucionarios o guerrilleros del continente; aparte, la clasificación genérica de poesía comprometida es importante remitirla no sólo a los objetivos sociales compartidos, sino también a una forma “revolucionaria” de escribir y de concebir la poesía, lo que para algunos escritores significó el volver la mirada a la experimentación con el lenguaje de los medios masivos de comunicación, el lenguaje coloquial, etcétera, mientras que para otros significó replantear las estructuras del poema volviendo a fórmulas populares que facilitarían el tránsito de la poesía entre sus lectores y escuchas” (Rojas 117)

<sup>16</sup> Aunque es cierto que “la participación de los otros tres antólogos si bien matiza un poco lo hecho, cumple en realidad una función legitimadora de la visión de Paz” (Espinasa 265), es justo destacar la forma en que Pacheco “se reivindicó” no sólo al adentrarse en la tendencia del coloquialismo, sino al ponerla a dialogar con más tradiciones en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, por ejemplo, contribuyendo así a la instauración de una nueva forma de escritura.

existencial y urbano de la poesía mexicana” (Hyeon-Kyun 78). Si bien en esta poesía sobresalen los nombres de Rosario Castellanos, Efraín Huerta y Eduardo Lizalde (entre otros muchos poetas antologados por Iván Cruz<sup>17</sup>), hay que resaltar la incursión de la Espiga Amotinada en este escenario poético en apariencia dualista. Este grupo (al que perteneció Oliva), a pesar de la censura o el desprestigio literario debido a su postura ética (sin menoscabo de la estética), logró indicar el camino hacia una alternativa de escritura, empleando los recursos de ambas posturas poéticas, la cual, sin embargo, cada espigo alcanzaría a desarrollar plenamente por separado, como se verá en la siguiente sección.

En resumen, este apartado tuvo el objetivo de mostrar la naturaleza del contexto sociohistórico y cultural en que se gestó *Estado de sitio* a partir de describir la constante lucha de dos posturas supuestamente irreconciliables: la poesía autorreferencial y la social. El rescatar tanto el origen de esta disputa, así como las diferentes formas que ésta tomó en Francia y Latinoamérica sirvió para comprender mejor el tono peculiar que adquirió en México: uno articulado por la concepción de poesía de un solo poeta. La consecuencia principal fue que se establecieron límites muy estrechos en las posturas estéticas de ambos bandos, impidiendo así la mezcla fructífera que se percibe en *Altazor* de Vicente Huidobro. Por lo tanto, daba la impresión de que, en efecto, un escritor sólo podía incorporar a sus versos “la tradición de la ruptura” o la del decoro” (Calderón 5) al momento de aprehender la realidad. Ante esto, se hace evidente la urgencia de una nueva alternativa, la cual se empezaría a vislumbrar en el libro colectivo titulado *La espiga amotinada* y a aparecer como tal hasta la aparición de *Estado...* y otros poemarios en la década de los años 70.

## **1.2. La espiga amotinada en la trayectoria literaria de Óscar Oliva**

De entre las cualidades que distinguen la poesía de Óscar Oliva, sobresale la búsqueda incesante por encontrar otras formas poéticas para decir las cosas perdurables. Esta inconformidad con lo ya establecido fue producto del sentido crítico para analizar obras literarias y autocrítico para examinar la propia, que adquirió en el taller de poesía que, ante todo, fue La Espiga Amotinada (Borgeson 1186): un grupo de poetas conformado por Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime

---

<sup>17</sup> Vid. *La libertad tiene otro nombre. Antología de la poesía política y social en México*

Labastida, Jaime Augusto y el mismo Oliva. Sin la formación poética, filosófica y humana que aseguraba este colectivo para cada integrante no se hubiera escrito *Estado de sitio* (al menos en la forma en que fue estructurado). Por consecuencia, el fin de este apartado es ahondar en aquella etapa formativa del poeta tuxtleco, debido a que gracias a esa primera exploración de la palabra a través de los recursos de la poesía política<sup>18</sup> fue que este escritor pudo escudriñar la poesía autorreferencial en sus poemarios subsecuentes.

Tuxtla Gutiérrez fue muy generosa con Oliva. En ella no sólo aprendió el sentido de solidaridad heredado de “los valores comunitarios que transmiten los pueblos autóctonos” (García 19), sino también a reconocer “la contradictoria realidad del estado [de Chiapas], a distinguir la belleza, pero también a palpar las evidentes diferencias que había entre la majestuosidad del paisaje y las profundas grietas de la miseria” (García 28). Por consiguiente, ahí y entonces conoció el valor de la fraternidad y el ejercicio crítico al reunirse con Bañuelos y Zepeda en el taller de herrería del padre del autor de *Espejo humeante*. Adicionalmente, en Chiapas el adolescente poeta tuxtleco se encontró con la tradición lírica hispánica a través de las lecturas que Jaime Sabines le recomendaba (*Residencia en la tierra*, *Altazor*, la poesía de César Vallejo) para que las discutieran en su tienda de telas, y, por si fuera poco, con el socialismo<sup>19</sup> en la escuela primaria “Camelo Pintado”, donde «los lunes después de cantar el himno nacional cantaban “La internacional” con el puño en alto» (Oliva, 15:30)<sup>20</sup>.

Con los conocimientos e intereses arriba señalados Oliva llegaría a la Ciudad de México, núcleo del Estado mexicano, a empezar sus estudios universitarios. Ahí “frente a un gobierno que no se ocupaba en reducir los índices de pobreza, ni atender a las demandas sociales ni en crear condiciones para una auténtica democracia” (García 33) se terminaría conformando el grupo de La Espiga Amotinada. A pesar de la independencia, rebeldía e insaciable búsqueda por el sentido de la poesía de cada joven escritor, Agustí Bartra<sup>21</sup> vio en aquellas cualidades, además

---

<sup>18</sup> Por ejemplo, las tácticas del testimonio como la narración o formulas bíblicas como la lamentación (Franco 9).

<sup>19</sup> Lo cual no es raro si se recuerda que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas “se impulsó la educación socialista – aprobada mediante la reforma constitucional de octubre de 1934– con el propósito no sólo de desplazar toda doctrina religiosa, sino de combatir el fanatismo y formar a la juventud con base en conocimientos exactos de la naturaleza y de la vida social” (Aboites 475).

<sup>20</sup> Transcripción, escrita por mí, de la entrevista: “Especial 20 – Oscar Oliva”, disponible en el canal de YouTube Chiapas Paralelo.

<sup>21</sup> Poeta catalán, exiliado en México, cuyo prestigio, ganado a partir de una intensa y variada producción literaria en el campo literario mexicano anterior a los años 60, les ayudó a los cinco jóvenes poetas no sólo a publicar sus primeros poemas en “el suplemento “México en la cultura”, del periódico Novedades, entonces dirigido por

de las herramientas y actitudes necesarias para la formación de un poeta, el común denominador que los uniría como grupo (con proyectos poéticos individuales, sin embargo, y sin un núcleo estético e ideológico unificador) y que los llevaría a recuperar tradiciones de la poesía mexicana<sup>22</sup>. La integridad artística combinada con la humana era exigida, entonces, por estos poetas con el fin de consumir una poesía que reflejara “un mundo ya no escindido, en que arte es una cosa y la realidad social otra, sino en el que la expresión artística sea atributo íntegro y esencial del hombre y de la mujer completos” (Bogerson 1186). Máxima que, sin embargo, sólo alcanzarían a cumplir plenamente de manera individual.

De modo que, si con el padrinazgo de Bartra estaba asegurada la instrucción poética, la política la buscarían y, en consecuencia, la hallarían en el compromiso político de José Revueltas. Oliva, al respecto, relataría que: “de alguna manera las huelgas ferrocarrileras del 58-59 unieron más al grupo. Nos dedicamos a estudiar seriamente otras cosas, como el marxismo, y tuvimos una participación en estas huelgas —muy modesta, por cierto— a nivel de estudiantes, y bajo la dirección de [José] Revueltas. Esto es importante porque nos marcó políticamente” (Borgeson 194 *apud* Franco 12). Entonces, mientras que las huelgas ferrocarrileras introdujeron a los espigos al pensamiento marxista, la Revolución Cubana los hizo profundizar en él al constatar que la creación de un mundo nuevo no sólo era necesaria, sino posible.

Por lo tanto, la adaptación de esta corriente filosófica que realizaron los espigos en la creación de su libro colectivo (o multilibro) es fundamental para entender la transición estética de un primer Oliva circunscrito a la poesía política a un segundo más ecléctico y autorreferencial. Por esto, a continuación, se expondrá, con base en la tesina *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La Espiga Amotinada* de Ali Franco, cómo la primera faceta de la poesía oliviana se concentró en obtener “la palabra justa y el verbo justiciero” (García 42).

Lo primero a destacar es qué tipo de socialismo promovían los espigos. Ali Franco esboza, con base en el artículo “Marxismo latinoamericano” de J. Aricó, dos periodos de

---

Fernando Benítez” (García 34), sino a la buena recepción (con esto se debe entender que fue leído y no olvidado al momento de su publicación) de *La espiga amotinada*, a la cual se le debe sumar “el peso de la editorial que los dio a conocer; no todos los nuevos poetas corrían con la fortuna de ver su ópera prima en el Fondo de Cultura Económica, la editorial mexicana más importante desde entonces, que en ese año estuvo dirigida por Arnaldo Orfila [quien, curiosamente, encargó a Octavio Paz la creación de *Poesía en movimiento*]” (García 35).

<sup>22</sup> “La Espiga Amotinada fundió el interés estético fundamental de los “Contemporáneos” con la faceta social de “Taller” (Bogerson 1186).

adaptación de este pensamiento en el continente americano. El primero se especificó por ser, de forma muy general, una mera imitación de cómo se había llevado a cabo esta ideología en Europa. En el segundo, por el contrario, tal pensamiento se aclimató a las circunstancias particulares de cada país de América Latina, resultando así en un socialismo más plural y menos dogmático, enfocado “en llevar a cabo un proceso de emancipación y autodeterminación” (Franco 12).

Pero, ¿de qué se tenían que emancipar los pueblos del mundo? Se liberarían, siendo muy reduccionistas, de un sistema económico y político, es decir, de «la escisión operada por la sociedad burguesa entre lo “privado” y lo “público”, el interés “particular” y el interés “general”, el “hombre” y el “ciudadano”, el individuo y la comunidad» (Lowy 27 *apud* Franco 17). De ahí la creación de un modelo de individuo escindido, enajenado, desorganizado y aislado incapaz de comunicarse con su comunidad para realizar un cambio:

Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho y más horas en que actúa como mercancía para resucitar en su creación espiritual. pero este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad: es un ser solitario el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer immaculado (Guevara 14).

No obstante, lo importante de tal cita es el llamado urgente para transformar radicalmente “una clase en decadencia y de lenguajes a su servicio” (Franco 15), desde todas las trincheras artísticas posibles como la poesía. Así que, para alcanzar a construir ese mundo nuevo donde existiera “un hombre interiormente más rico y más responsable, vinculado a los otros hombres por una relación de solidaridad real, de fraternidad universal concreta” (Lowy 27 *apud* Franco 17), los poetas debían realizar una revolución tanto verbal como temática en el lenguaje poético, que no era más que un reflejo de la que harían en las calles. La Espiga Amotinada conseguiría plasmar este pensamiento revolucionario con formas revolucionarias (como recomendó Vladimir Mayakovsky). Ali Franco descubrió esas formas en el tratamiento de los temas y en el apóstrofe lírico.

Su hallazgo comprueba lo que afirmarían Carmen Virginia Carillo, luego de comparar los diferentes grupos poéticos de los años 60 en Latinoamérica (como El nadaísmo en Colombia o Los tzánticos de Ecuador), esto es: que “menos subversivos a nivel formal que los otros grupos del continente, [Los espigos] lograron plasmar en su poesía la exaltación y la rabia que las circunstancias les provocaban” (81). A causa de lo antes escrito, se sostiene nuestra hipótesis de

que, a pesar de todo, Oliva no consumaría tal “revolución formal” en *La voz desbocada* ni en *Áspera cicatriz*, sino en *Estado de sitio*, sin que esto implique que la base filosófica de este último libro hubiera sido también el marxismo.

Si bien el tratamiento temático, encontrado por Franco, en *La espiga amotinada* es interesante en cuanto representa el despertar<sup>23</sup> de la conciencia del poeta para que, así despabilado, pueda participar en la educación del pueblo, lo más importante para esta tesis es el descubrimiento del uso del apóstrofe lírico, debido a que mediante él se problematizan “los constituyentes del circuito comunicativo de la poesía: quién habla, a quién se interpela y cuál es (o debe ser) el contenido del mensaje” (Franco 9). Tal problematización Oliva la continua y amplifica en *Estado...* con la diferencia de que ahí se centra más en el mensaje en sí mismo y, por ende, en la naturaleza del lenguaje poético con que aquél se puede articular.

Entonces, mientras en *La voz...* tal figura retórica sirve para instruir al lector y, por tanto, empoderar al poeta al demostrarle que “su palabra como fuerza transformadora (...) rompe la continuidad del aislamiento y la desorganización del individuo alienado” (Franco 41); en *Estado...* esa misma figura señala todo lo contrario: ahora la voz lírica ha perdido la esperanza tanto en la capacidad del lenguaje de siquiera aprehender la realidad, así como en la construcción de aquel mundo que una forma de pensamiento le había prometido a una generación entera. Por consecuencia, en el poema “Ruinas”, ubicado deliberadamente en la quinta sección de *Estado...*, la voz no sólo desconoce su papel de intelectual, al ya no dirigir las instrucciones necesarias para que el lector participe políticamente en la redefinición de su sociedad, sino que reconoce que no sabe qué hacer, que quizá todos sus esfuerzos concluyeron en un absurdo y que, por lo tanto, parece que no pueden ser más que víctimas de sus circunstancias:

Te hablo.  
¿Recuerdas la casa? Ya no existe.  
    ¿La calle?  
No me duelo por ninguna de estas cosas,  
Y no sé qué hacer  
con este disimulo, con este absurdo.

Te digo: tú y yo somos culpables.  
Tú y yo somos víctimas. (Oliva 193)

---

<sup>23</sup> Que el autor plantea, mediante la conjugación de sustantivos propios de la naturaleza calificados por adjetivos de índole política, como un proceso constituido por cuatro etapas que, en resumen, empieza con un yo lírico escindido a uno en relación directa con su comunidad (Franco 51).

En consecuencia, el cambio en la poética de Oliva no es abrupto si se toma en cuenta el conjunto de poemas con que al poeta chiapaneco se le incluyó en *Poesía en movimiento*. Tales textos líricos pertenecen a su segundo libro *Áspera cicatriz* (publicado en *Ocupación de la palabra*, segundo libro colectivo de La Espiga). En éste el autor ya no canta el sufrimiento colectivo (como en *La voz...*), sino que señala el de un ser humano víctima del tedio, la burocracia, el trabajo enajenante. Aunque en el prólogo de la mencionada antología Paz reprende la poesía política de los espigos, el premio nobel de literatura termina seleccionando e incluso incluyendo otros poemas de aquellos jóvenes poetas al reconocer en ellos la convención poética que se trataba de consolidar. Con lo anterior no se pretende afirmar que la transición estética en la escritura de Oliva respondió a una subordinación a la norma poética imperante, sino más bien a su natural búsqueda creativa, la cual hizo más explícita en el poema “*Mientras tomo una taza de café*”, donde reflexiona sobre el proceso y la finalidad de su escritura, es decir, ya hay una reflexión metapoética explícita a partir de la cual comienza a vislumbrar la insuficiencia del lenguaje a la que se enfrentará artísticamente en *Estado de sitio*, su siguiente libro:

Mientras tomo una taza de café repaso los poemas  
que he escrito  
¡Cuánta confusión! ¡Cuántas palabras perdidas!  
¿Bajo qué impulso lancé mi pecho mis descomposturas  
a la búsqueda de ese mar que no es claro ni habitable?  
si he dicho soledad árbol o cieno  
fueron palabras imprecisas para extender mis brazos  
para darle un vuelco al reloj y mostrar su desnudez (Oliva 94).

No obstante, en *La voz...* Oliva ya había percibido también dicha insuficiencia para la transformación radical que La Espiga proponía: “¡Este pueblo de México tiene hambre! / ¡Para qué los poetas! / ¿Para que la palabra baje / como un ángel idiota / a sostenerse los sobacos?” (Oliva 44). Aunque quizá en el momento de la escritura de *La espiga amotinada* Oliva continuó tal empresa pensando en que “si el lenguaje no puede convertirse en pan, por lo menos puede ser una molestia constante para aquellos que han decidido la comodidad de la ignorancia” (Ortiz 6), la Matanza de Tlatelolco, la impunidad y la muerte de la libertad terminaron por mostrarle al poeta chiapaneco que la utopía era un engaño. Por esto, es razonable que Israel Rojas haya descrito *Estado de sitio* en los siguientes términos:

*En Estado de sitio no hay Edén, no hay promesa de un nuevo hombre, no hay victoria. Sólo testimonio y poesía, experimentación y tradición, protesta y confesión, el horror y el amor, la vida y la ficción que se amalgaman en el ritmo de viento y rocas despeñadas de los sesenta*

*poemas que componen la experiencia del libro.* Un poemario que involucra activamente al lector al que confronta con la realidad estética, crítica y sensible, que el poeta ha compuesto para que se mire y se encuentre o se pierda en él (120)<sup>24</sup>.

Sin embargo, Oliva, como cada espigo, optó por no llevar su palabra hacia el lamento o la desesperación. En cambio, ante este desengaño el poeta chiapaneco emprendió una nueva búsqueda poética para adquirir las herramientas necesarias para hacer una crítica verdadera a ese sistema que, a pesar de la buena recepción<sup>25</sup> de *La espiga amotinada* y de que formó parte de una colección<sup>26</sup> que consolidó un canon literario, casi condenó al olvido no sólo la primera parte de su obra contestaria, sino su proyecto literario entero. Esto como resultado de la condena implícita a la que eran sometidas las obras cuyo contenido era social: “no importa entonces el trabajo creativo, la formulación de una poética del compromiso social, tener, más que una base estética para su obra, una práctica literaria sólida y anclada a la larga historia del fenómeno literario mexicano, pues el contenido desautoriza toda valoración ulterior como obra de arte” (Aguilera 43).

Ante esta situación de sutil censura, aunada a la idea de Oliva, esbozada en la entrevista “Óscar Oliva: 80 años de búsqueda incesante”, de que el poeta “debe estar, con todos los tropiezos y errores, negaciones y afirmaciones, en búsqueda de una poesía abierta” (García 8), este escritor no podía nuevamente explorar el camino de la poesía política (al menos sin agregar algo más), porque ahí no sólo había notado los límites expresivos de este subgénero, sino los del mismo lenguaje poético tanto para destruir con la crítica un sistema económico y político, así como para construir uno alternativo. Por tal motivo, en medio de aquella batalla entre la poesía social y la autorreferencial, Oliva decidió indagar en aquella otra poesía narcisista que había “denostado”<sup>27</sup>, pero que también había escrito, de joven hasta encontrar la metapoesía, la cual

---

<sup>24</sup> Las cursivas son mías.

<sup>25</sup> Esto se debió a que, como señala Víctor García con base en las notas y ensayos de *La lucha permanente: arte y sociedad en La Espiga amotinada* de Paul W. Borgeson, “decenas de suplementos, revistas y periódicos publicaron en nuestro país reseñas del multilibro; pero también en otros países latinoamericanos y en Europa la obra se leyó y se reseñó con avidez” (36).

<sup>26</sup> Canon que, como señala Alí Franco, “fue cardinal en la consolidación del canon literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX (...) [por lo tanto] los editores de Letras Mexicanas buscaron, desde un principio, que su repertorio representara lo fundamental de la literatura nacional; de aquí se desprende la importancia (y la excusa) de incluir a La Espiga Amotinada” (5).

<sup>27</sup> Por eso, Oliva afirmó que “creo que si nuestra generación existe es porque marca un punto de arranque dentro de la literatura mexicana. Lo que los jóvenes estaban escribiendo en ese momento (como Marco Antonio Montes de Oca, fundamentalmente) era una poesía casi mística, muy idealista, de pirotecnia verbal, una poesía que no tenía nada que ver con la realidad” (Bogerson 194 *apud* Franco 12)

emplearía como un caballo de troya para atacar con sus propias tácticas a las instituciones académicas y estatales.

Asimismo, el antiguo espigo aprendió con su primer libro que no sólo era artificial el mundo que había pretendido erigir, sino el mundo en que vivía, es decir, uno fundado en el concepto de patria, el canon literario, la Historia, la concepción del ser humano mismo, que eran construcciones y no cosas naturales, a partir de las cuales se actuaba. Por esto, se vuelve sustancial la pertinencia del empleo de la metapoesía, ya que una de sus funciones es precisamente señalar tal artificialidad, al hacer que el poema exhiba su propia condición de objeto ficticio o de haber sido construido por alguien:

Quizá la diferencia entre la práctica autorreferencial de la modernidad y la de nuestros días radique en que, mientras para la modernidad esta vuelta del poema sobre sí mismo revelaba un deseo de autonomía artística, para nuestros escritores "posmodernos", el mostrar el revés de la trama -el recurso, el artificio- apunte a señalar que todo lo demás es asimismo artificio y que -muchas veces, como parece demostrarlo la práctica escritural de Guillermo Carnero- no hay escapatoria. En este sentido, si aceptamos que el discurso autorreferencial forma parte (...) de la crisis de los sistemas de representación propios de la modernidad, podemos formular que (...) [emerge] (...) un claro programa desmitificador de dicho lenguaje [el de la práctica autorreferencial de la modernidad] y hasta de la funcionalidad de la poesía misma (Ferrari 40).

Con todo, al explorar la poesía autorreferencial, Oliva no desdeña otras posturas estéticas, sino que las hace dialogar con la metapoesía, el eje rector del poemario, al mantener un autoanálisis llevado a cabo por una de las voces líricas (V1, como se le identificó en el apartado 3.1.) de *Estado de sitio*. En consecuencia, este poemario funciona como una especie de puente entre la poesía escrita en los años 60 y la que se escribirá en las dos décadas siguientes. De ahí que dicha obra sea un ejemplo de esa nueva escritura que no se paralizaba en aquel movimiento ilusorio propuesto en *Poesía en movimiento*: uno por el que el escritor miraba hacia a la tradición literaria a fin de transgredirla o romperla, haciendo de esta ruptura una tradición. Por esto, es que la “producción poética mexicana de los setenta y ochenta no se enmarca dentro de movimientos generacionales. La que se observa apunta más bien hacia un pluralismo poético en el que conviven varias tendencias entre las cuales cada poeta indaga nuevas posibilidades artísticas” (Hyeon-Kyun 82).

Sin embargo, la poesía de las décadas de 1960 y 1970 trascendió su marco histórico, convirtiéndose así, como señala Jorge Aguilera en “De poéticas hegemónicas...”, en un periodo “seminal para comprender el trazado de las rutas estéticas más relevantes de los últimos

cincuenta años” (104), de las cuales surge el panorama estético del México del siglo XXI. Así que, para entender los discursos poéticos mexicanos actuales, Eva Castañeda y Jorge Aguilera, en “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético”, esbozan un somero recorrido histórico de la nación mexicana, trazado a partir de los radicales cambios políticos y sociales propiciados por la sociedad civil de 1968 reprimida, asesinada y también desaparecida. Lo anterior, se realizó a fin de poder clasificar una poesía “cuyo vínculo con la realidad social se volvió absolutamente ineludible debido a la cercanía de la realidad atroz y asfixiante de la violencia y la crisis nacional” (Aguilera y Castañeda 87), la cual es un espejo del México de la segunda mitad del siglo XX.

Entonces, en dicho recorrido se pueden advertir dos periodos de tiempo medulares para explicar el aumento exacerbado de la violencia en la cotidianidad y los procedimientos estilísticos<sup>28</sup> usados para representarla en la poesía. El primero empieza con la instauración del Calderonato. Éste fue posible gracias, en términos muy generales, a las políticas neoliberales de Carlos Salinas de Gortari; a las crisis económicas (“Error de diciembre”) e institucionales (el régimen priísta tuvo que permitir la inclusión de nuevos actores políticos) de Ernesto Zedillo; y a la ineficacia burocrática, los escándalos de corrupción y la continuación de anteriores políticas económicas del gobierno de Vicente Fox. Tales acontecimientos terminaron con la ilusión de cambio del pueblo mexicano y empezaron con la proclamación de la llamada “Guerra contra el narcotráfico”, como una manera desesperada de legitimar el gobierno de Felipe Calderón.

Esta estrategia reveló en poco tiempo su inoperancia, puesto que “sacar al ejército a las calles para combatir a los grupos de narcotraficantes dejó como saldo miles de muertos y desaparecidos, y las víctimas se multiplicaron no sólo entre los directamente implicados, sino también en la población civil” (Aguilar y Castañeda 87). Aquellas víctimas son las que inspiran ineludiblemente los versos de la poesía mexicana contemporánea.

Por esto, en *Antígona González* de Sara Uribe se intenta denunciar poéticamente la desaparición de un ser querido entre los intereses del Estado mexicano y el narcotráfico. Si bien la escritora lo consigue, según Aguilera y Castañeda, mediante la inserción de referencias a la

---

<sup>28</sup> Los cuales, en resumen, según Aguilar y Castañeda son tres: el primero es la combinación de “estrategias discursivas [como la intertextualidad] y retóricas [como la repetición o la ironía] que permiten la construcción de un lenguaje en apariencia sencillo [un registro coloquial]” (85); el segundo es nuevamente la combinación de “referencias culturales desde las más prestigiosas hasta las más cercanas a la cultura audiovisual contemporánea” (93); el tercero es “la recuperación de recuperan formas o escrituras previas, (...) palimpsestos, reescrituras y desapropiaciones” (93).

cotidianidad en diálogos que adquieren un tono coloquial, es importante indicar la dimensión metapoética de aquella obra que “responde a una crisis epistémica y existencial” (Estudillo 142). En otras palabras, tal parece que lo metapoético se vuelve un rasgo de la poesía en épocas similares a la de las guerras mundiales, la Guerra Civil Española o las dictaduras en Latinoamérica, porque en tal contexto aparecen situaciones para las que no se tiene un nombre (o las que se tienen son insuficientes) y, en consecuencia, el poeta se pregunta obligatoriamente sobre qué, para quién y quién es quien escribe poesía con el fin de poder hablar de nuevo sobre esa realidad mortífera.

Así, Uribe tematiza el hecho mismo de escribir poesía, como lo hace la metapoesía según Guillermo Carnero, cuando en algunos versos revela la estructura de su libro, la cual está compuesta a partir de la apropiación, intervención y reescritura de varios textos, entre ellos la de *Antígona* de Sófocles. Con esto la autora comprueba la insuficiencia del lenguaje para siquiera describir una realidad lamentablemente cruenta, por lo cual ella escribe de ésta de manera tangencial, es decir, a través de las voces de otros textos. Este procedimiento, empero, hace audible al menos el grito de quienes han desaparecido:

*:Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango, que en su distorsión y alteración, plena de nuevos significados y entrecruzamientos*

*: en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos (Uribe 21)*

Jorge Humberto Chávez, en *Te diría que fuéramos al río bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, denuncia también la muerte inesperadamente injusta de inocentes en la frontera norte de México. De nuevo, se tematiza el hecho de que el lenguaje poético se vuelve un obstáculo para asir la realidad, adquiriendo así una dimensión metapoética. En consecuencia, en el poema “Cumpleaños” el poeta apunta hacia la falta de concordancia entre el significado y el significante de palabras comunes como ‘masacre’, ‘país’ o ‘madre’ con el objetivo de evidenciar no sólo la falta de un nuevo vocabulario para nombrar hechos antes no presenciados, sino también la reactualización del que para poder escribir sobre tales problemas:

ese mismo día llegó la palabra masacre: significaba trescientos  
estudiantes abaleados de pronto en una plaza

país no era entonces la casa era más bien una extraña frontera donde  
pasaban cosas que no se podían decir

madre es como una gran charola de pan dulce y la palabra país más bien se trata de que no tengas panes en tu mesa (Chávez 22)

Si bien es relevante mencionar que Chávez termina esbozando una poética en el poema “Final” con que cierra su libro: “Poesía es la tumba de todo” (89), cabe señalar que el ejemplo metapóético arriba citado también se encuentra en *Estado de sitio*, en específico, en el poema “Samar”, donde Oliva también descubre los posibles sentidos de una palabra extraña, pero ninguno está relacionado con homicidios o fosas comunes. Esto genera un diálogo entre tales poetas cuyas vivencias son similares al comparar la violencia en aumento que hay en ellas, debido a lo cual desembocan en la metapoesía con la finalidad de examinar la naturaleza y pertinencia del lenguaje poético en medio de un entorno tan hostil.

El otro punto de quiebre histórico perceptible en el artículo de Eva Castañeda y Jorge Aguilera es el momento en que Enrique Peña Nieto asume la presidencia en 2012. Esta vuelta al antiguo régimen se esclarece si se piensa en que “la búsqueda de la población fue regresar a un estadio previo a la violencia, a través del regreso al poder del partido que, según la opinión pública, sabía negociar con el narco” (87). Pero, sucedió lo contrario a partir de la noche del 26 de septiembre de 2014, en el Estado de Guerrero, cuando el ejército, el crimen organizado y algunos funcionarios públicos desaparecieron a 43 estudiantes de la Escuela Rural para Profesores de Educación Básica de Ayotzinapa, “Isidro Burgos”.

Por ende, la indignación de la población creció ante la ineptitud e incapacidad del Estado mexicano de aclarar qué sucedió aquella noche trágica, el cual, no obstante, se escudó detrás de la llamada “verdad histórica” imposible de aceptar no sólo por especialistas en desaparición forzada, sino también por los padres y compañeros de los normalistas. La rabia ante este hecho en que se diluía como en ácido la legitimidad del Estado mexicano se convirtió en diferentes manifestaciones artísticas, entre ellas la poesía, cuya fuerza estuvo en dar un testimonio alterno de lo acaecido y preservar, por tanto, la memoria de lo que no tendría que haberse “repetido”. Se hizo énfasis en esta última palabra, debido a que, en “Esta historia no debía contarse de nuevo: Tlatelolco y Ayotzinapa”, Jocelyn Martínez recuerda que los hechos violentos en contra de los normalistas fueron parecidos a los que sufrieron los estudiantes del Movimiento Estudiantil de 1968 durante la Matanza de Tlatelolco, al comparar cuatro poemas: “Memorial de Tlatelolco” de

Rosario Castellanos, “Tlatelolco, 68” de Jaime Sabines, “Quién si no las moscas pueden mostrarnos el camino” de Carmen Nozal, y “Ayotzinapa” de David Huerta.

Los puntos de conexión<sup>29</sup> que la autora encuentra en tales discursos poéticos hacen ver que aquéllos son algunos de los recursos que han empleado los poetas para representar estéticamente aquellos dos sucesos históricos deleznable, luego de leer algunos poemas de la antología *Los 43 poetas por Ayotzinapa*, cuyo fin es “«unirse a las voces de dolor de las familias de los estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”» (Matías 13). En tales textos líricos lo metapoético de nuevo sirve para, principalmente, marcar la insuficiencia del lenguaje poético al momento de escribir sobre situaciones inenarrables. Así, en “El deber es lo que el querer funda: una posibilidad”, Armando Alanís Pulido, fundador del movimiento Acción Poética, establece un paralelo entre la búsqueda de lo poético y la de los estudiantes desaparecidos, al lograr que el poema muestre el proceso de su creación, pues de esta manera revela de qué está hecho (una verdad a medias) y postula sus límites expresivos, admitiendo que iniciará una búsqueda para hallar La Verdad: el paradero de la poesía y de los normalistas:

Quien esto lea entenderá  
que en este poema hay una verdad  
a la que le caben todos los adjetivos.

Esa verdad está desaparecida.  
Pero existe una posibilidad y estamos por encontrarla (22)

Además de enfatizar que aquellos procedimientos estilísticos de los metapoemas arriba citados<sup>30</sup> fueron también usados por Oliva (como se verá en el capítulo 3), estos poemas también declaran,

---

<sup>29</sup> Éstos son la enunciación colectiva a partir de un “nosotros”, en la representación de la incertidumbre frente a lo sucedido mediante preguntas retóricas y la humanización de las víctimas a partir de imágenes donde se recrea la cotidianidad de las víctimas.

<sup>30</sup> Adicionalmente, cabe señalar que, en la poesía mexicana actual, ya no sólo se denuncian las tragedias de los mexicanos, sino las de quienes son víctimas de aquéllos, es decir, los migrantes centroamericanos. Para quienes México es “(...) el cementerio más grande de Centroamérica” (Rodrigo 30). La voz lírica del *Libro centroamericano de los muertos*, luego de intentar narrar o más bien presenciar el genocidio de los migrantes, se pregunta si acaso tiene algún sentido escribir poesía en aquel contexto de muerte: “Una honda tristeza me golpea en estos días. / ¿Qué sentido tiene todo lo que hago y escribo?” (Rodrigo 65), tematizando así el acto mismo de escribir poesía en la sección “Álbum familiar centroamericano (II). Si bien la dimensión metapoética de este poemario sirve para representar la batalla de la voz lírica con un lenguaje poético inútil para la delación, la cual concluye con el reconocimiento de la voz de los límites de su escritura, es decir, el realizar el testimonio de dolor de los migrantes: “(Debo desollar y tender, con estacas de sal en este libro, / el pellejo de mi corazón hacia los cuatro rumbos del dolor)” (Rodrigo 67); también lo metapoético funciona para que la voz, al mostrar el cómo se va elaborando el poema, reconozca la posible función de la poesía ante aquella masacre imparables: el ser memoria: “Reconstruir los

como dedujo Jocelyn Martínez en “Esta historia...”, que la historia se repite. Presente y pasado se cruzan en la ineptitud y las estrategias represivas del Estado mexicano. La violencia es ahora una compañera de la historia de la humanidad. Ambas han resistido y resistirán a la degradación del tiempo. El futuro parece aproximarse a nosotros cargado de guerras, dictaduras y muerte. Sólo nos queda esperarlo con la rabia que le da nombre y dirección a las injusticias, y con la poesía: templo de nuestra memoria de donde sale la belleza para tratar de nombrar lo que haga falta.

En resumen, en este apartado se expuso que la importancia de *La Espiga Amotinada* en la trayectoria literaria de Óscar Oliva estuvo en la formación artística y política de este poeta. Además, la poesía de los espigos preparó el camino que llevaría a cada integrante y a una nueva generación de poetas hacia la creación y consolidación de una poesía más ecléctica. Una capaz de superar la dicotomía de posturas estéticas opuestas, producto de las estrategias de canonización de la antología *Poesía en movimiento*. En consecuencia, *Estado de sitio* se posicionaría como una de las obras con que se declaró la culminación de un momento de la poesía mexicana y, al mismo tiempo, se estableció uno nuevo. Por último, se trató de señalar el diálogo posible entre los poetas mexicanos contemporáneos y Oliva, ya que éstos habitaron épocas históricas parecidas en tanto la vigencia desafortunada de la violencia perpetrada por el Estado mexicano y las formas que hallaron para poder testimoniarla y guardarla en la memoria civil a manera de protesta.

---

rostros de la infancia / los de aquellos migrantes centroamericanos que vivieron, / comieron y soñaron entre los horcones de mi casa” (Rodrigo 65).

## CAPÍTULO II

### ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE METAPOESÍA?

*Si pudiera, siquiera, si pudiera  
poner la letra primera,  
lanzar como a una vaca ese primer concepto,  
si pudiera empezarlo,  
si alcanzara, malditos,  
cuando menos, a tomar la pluma  
¡qué poema!  
Eduardo Lizalde, *La zorra enferma**

El siguiente capítulo tiene el objetivo de exponer el marco teórico que se empleará con el fin de analizar la dimensión metapoética del corpus seleccionado. Por consecuencia, en un primer momento, para justificar la razón por la cual se utilizará el concepto de metapoesía del poeta Guillermo Carnero, se comentará de dónde proviene esta categoría crítica, es decir, del metalenguaje y la metaliteratura. Asimismo, se expondrán algunos problemas teóricos en el planteamiento de aquellas dos nociones a partir de los cuales se indicará cómo la metapoesía de Carnero recupera algunas de sus características para así delimitar el concepto operativo de esta investigación. En un segundo momento, a fin de privilegiar la claridad en la exposición del marco teórico, no se describirá en el apartado 2.2. el funcionamiento de cada núcleo temático de la tipología de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie, sino que se realizará un breve estado de la cuestión de dicha tipología, con el cual se señalará la falta del desarrollo teórico del nudo “el protagonismo de la materia gráfica” y la manera de complementarlo con las propuestas de análisis de la poesía visual según Laura López y Denis Páez.

#### **2.1. Hacia una definición de la metapoesía**

“Tu mano metálica / endurece la prisa de mi mano / y conduce la pluma / que traza en el papel su litoral.”. Estos versos pertenecen al poema “Poesía” de Xavier Villaurrutia, y son, además, “fruto de toda una tradición (...) a la que se acude para describir [los poetas] su visión esencial de lo poético” (Alemany 9), es decir, la metapoesía. En consecuencia, este apartado tiene el objetivo de ubicar el origen de tal concepto, mostrar algunos problemas teóricos surgidos al momento de su delimitación y aportar una definición útil para el análisis del corpus seleccionado.

Entonces, algunas investigadoras, como Laura Scarano y Milena Rodríguez, coinciden en colocar el génesis de la metapoesía en el metalenguaje, luego de situar uno de sus antecedentes más destacados en las poéticas<sup>31</sup>. La historia de la noción del metalenguaje, según Antonio González, empieza con San Agustín, continúa durante la Escolástica medieval y, sólo hasta la mitad del siglo XX (1944), Alfred Tarski desarrollaría, en el contexto de la lógica simbólica contemporánea (3), el aparato crítico a partir del cual acuñaría la palabra que hoy se conoce como metalenguaje. En resumen, este lógico polaco realizó lo anterior con el fin de elaborar un concepto de verdad que evitara las paradojas y antinomias del lenguaje cotidiano (González 3). Esto dio como resultado “la necesidad de emplear dos lenguajes diferentes al abordar la definición semántica de la verdad: un lenguaje del cual se habla y a cuyas oraciones se aplica la definición de verdad (el lenguaje-objeto) y, por otra parte, un lenguaje en el que hablamos del primero y en cuyos términos se formula la definición de verdad (el metalenguaje)” (González 3).

Al mismo tiempo, Willard Van Quine hacia 1940 distingue entre el uso y la mención de un signo: por el primero las palabras designan entidades extralingüísticas (“Necesito un bolígrafo para escribir”), mientras que por el segundo estas mismas palabras son nombres de sí mismas (ej. “Bolígrafo es lo que yo he dicho”) (Vigara 124). El lógico norteamericano concluyó lo anterior, teniendo como base la teoría de la jerarquía de lenguajes planteada por Bertrand Russell en su “Introducción” al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, donde tal filósofo inglés propuso “distinguir entre lenguaje-objeto (lenguaje con el que se habla) y metalenguaje (aquel del que el lenguaje usado habla)”, y tal distinción permite además preservar el principio de no inefabilidad del lenguaje (“Todo lo que puede ser pensado puede ser dicho”)” (Vigara 125).

Sin embargo, sólo hasta la publicación de *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* de Louis Hjelmslev, en 1943, el metalenguaje irrumpió en el campo de la lingüística (González 5). De tal suerte que este lingüista danés formuló que el metalenguaje es “aquella lengua descriptiva que permite la descripción de una lengua a través de un método adecuado; es decir, una lengua cuyo plano de contenido es ya una lengua” (Hjelmslev 167 *apud* Hernández 375).

Como consecuencia de lo anterior, Roman Jakobson retoma aquellos hallazgos (sobre todo los de Alfred Tarski) y dicta, en 1956, la conferencia “El metalenguaje como problema

---

<sup>31</sup> Una poética es una clase de textos literarios que “trazan una figura del autor, indagando en su tarea de escritura y mostrando la trama de sus relaciones con su generación, la tradición, el mercado, la sociedad, etc.” (Scarano 8); como ejemplos paradigmáticos de poéticas, se encuentran los poemas de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Vicente Huidobro titulados como “Arte poética”.

lingüístico”. En aquel texto no sólo establece las funciones del lenguaje mediante un esquema y ejemplos muy precisos, sino que señala la importancia de la función metalingüística, la cual se usa “cada vez que el emisor y/o el receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código, [de modo que] el discurso se centra en el código y efectúa así una función metalingüística (o glosadora)” (Jakobson 86). Ejemplos comunes de esta función se halla en la descripción de un significado en un diccionario o la definición de un término o un enunciado en algún texto académico.

No obstante, tal función no sólo es útil para lingüistas o lógicos, debido a que “lejos de limitarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas resultan ser una parte integral de nuestras actividades verbales” (Jakobson 86); de entre la cuales destacan el aprendizaje de una lengua extranjera, la adquisición del infante de la lengua materna, la interpretación de textos, “juzgar y crear el estilo literario, entender juegos de palabras, (...) crear y/o interpretar expresiones ambiguas, reír ante ciertos *lapsus linguae*, (...) comprender/interpretar bien a algunos de nuestros semejantes, y jugar: al ahorcado, al *scrabble*” (Virgara 124). Adicionalmente, lo metalingüístico ayuda a que el mensaje de un emisor sea económico (al evitar la repetición de palabras, por ejemplo), esclarece las ambigüedades de lo transmitido y especifica el lenguaje verbal, puesto que sólo los seres humanos “puede[n] pensar su pensamiento, y hablar sobre su hablar, sobre lo que habla; de volver sobre lo comunicado” (Hernández 375).

Por consecuencia, ante la evidente importancia de la función metalingüística en la cotidianidad y lo poco que la lingüística ha añadido a la teorización de un concepto filosófico, Ana María Virgara concibe<sup>32</sup> un conjunto de “comportamientos lingüísticos que facilitan (intencional o involuntariamente) información acerca del funcionamiento y de las posibilidades del código” (129). Algunos de aquéllos se describirán a continuación, debido a que posibilitarán ver que esta función del lenguaje se expresa, con mayor o menor intensidad, en cualquier hecho lingüístico oral o escrito, arrebatándole así la especificidad que adquiere el fenómeno de la

---

<sup>32</sup> De igual manera Carlos Hernández, “Procedimientos y mecanismos del metalenguaje en español” propone otra serie de procedimiento lingüísticos mediante los cuales es posible observar la función metalingüística de manera explícita e implícita en los textos. Son tres los que principales que este autor identifica: la metalengua (definiciones, glosarios, explicaciones, aclaraciones), metacomunicación (una especie de transtextualidad a partir de la reproducción parcial o total de algún enunciado en otro) y la reproducción lingüística (lectura en voz alta, diálogos de actores de teatro en escena), los cuales, sin embargo, son muy parecidos a los procedimientos concebidos por Virgara, pero menos concretos.

reflexividad en la metapoesía. Empero, para demostrar esta diferencia sólo se citarán algunos poemas.

Por consiguiente, Virgara divide tales procedimientos lingüísticos<sup>33</sup> en dos ámbitos: una función metalingüística explícita y otra implícita. La primera clasificación surge

en espontáneas actividades de *desambiguación* ("He dicho 'pana', no 'gana'") o *de reflexión sobre terminología* ("A los niños se les llama 'guachos' en La Manchuela"), en el lenguaje técnico de los profesores de lengua, en las diversas operaciones de traducción ("No hay palabra en castellano para traducir el gallego 'xeito', 'xeitoso'"), en aprendizaje y enseñanza de lenguas, con preguntas concretas o correcciones sobre la pronunciación o la ortografía correctas ("¿Con cuántas 'pes' se escribe 'suppose?'"), sobre el significado o la propiedad de una palabra o expresión ("Aquí tienes que usar 'like', no 'as'"), sobre su formación gramatical" (Virgara 131).

Asimismo, la función metalingüística explícita aparece, en términos más específicos, en “una estructura oracional (...) [en] una coordinación disyuntiva de alternativa (con o, ...), o una explicitación a través de un concatenador (o sea, es decir, lo que quiere decir...), o simplemente [en] una aposición explicativa” (Hernández 379). Un ejemplo de “explicitación a través de un concatenador” (además de una “estructura oracional” como la de una equivalencia o definición) se localiza en “Las palabras no dicen” de Homero Aridjis, perteneciente al libro *Imágenes para el fin del milenio*<sup>34</sup>. En este poema, la voz lírica aclara todo aquello que la palabra “poética” no puede expresar: las sensaciones inaprehensibles de aquellos instantes cotidianos en los que parece que cualquier palabra sobra si se tratan de nombrar; por esto, el uso del verbo concatenador ‘decir’ acompañado de un adverbio de negación (aunado a la anáfora en las primeras palabras de cada verso para representar un pensamiento obsesivo) enfatiza los dolorosos límites del lenguaje al momento de comprobar su incapacidad para asir la realidad; ante esto, a la voz sólo le queda concluir afirmando lo único que puede decir esta “palabra”, es decir, la resignación de mirar sin poder nombrar o describir parcialmente lo que se percibe:

Las palabras no dicen lo que dice un cuerpo subiendo la colina al anochecer  
las palabras no dicen lo que dice un colibrí en el aire al mediodía  
las palabras no dicen lo que dice un perro esperando a su amo que nunca volverá  
las palabras no dicen lo que dice el paso de la mujer y el movimiento en el árbol de la mañana

---

<sup>33</sup> En este sentido Virgara y Hernández coinciden en que el metalenguaje es “un procedimiento lingüístico utilizado para referirse a otros elementos lingüísticos del mismo o de diferente enunciado o texto, así como para describir, analizar e interpretar una lengua natural” (377).

<sup>34</sup> Este poema, como algunos otros que se citarán a lo largo de esta investigación, provienen de *Poéticas. Florilegio de metapoesía*. Esta página web es una suerte de antología que reúne metapoemas de diferentes partes del mundo y de distintas épocas históricas. Así que, a falta del nombre de un autor, cada vez que se cite un poema de dicha página de internet se agregará entre paréntesis el nombre de ésta.

las palabras no dicen lo que siente un fresno al ser fulminado por un rayo  
las palabras no dicen la sensación de nacer de amar y de morir  
las palabras son las sombras atadas a los pies de un hombre que avanza demasiado rápido entre la multitud (Poéticas)  
son párpados de sueño con que el hombre cubre el amor que no alcanza a comprender (Poéticas).

Por otro lado, cuando la función metalingüística es implícita, los mecanismos lingüísticos aparecen como un “instrumento que sirve a otros fines (humor, actividad literaria, lúdica, simple interacción...), a modo de reflexión (más o menos consciente) que se hace sobre el código o su funcionamiento, o de juego con sus posibilidades de relación significante-significado-sentido” (Virgara 131). En concreto, la anterior es identificable cuando se recontextualiza, como sucede con la intertextualidad, una unidad fraseológica; por ejemplo, en el poemínimo “LECCIÓN” Efraín Huerta cambia el contexto comunicativo original del refrán “El que ríe el último, ríe mejor” (alguien expresa la alegría que siente al finalizar algo con éxito) y lo ubica en uno literario en donde ahora alguien sabe que logrará escribir poesía, debido a que ha empezado a formarse: “El que escribe al último / Escribe mejor / Yo apenas empiezo (Huerta 363). Otro recurso señalado por Virgara es la alteración en la forma gráfica de la palabra; por este, por ejemplo, nuevamente Huerta en “NEOHUERTISMOS” puede crear nuevas palabras suficientes como para referir la simpleza de un ser humano al juntar dos vocablos: ‘tarado’ + ‘estúpido’; ‘idiota’ + ‘pendejo’ o al agregar a adjetivos no tan comunes un sufijo superlativo:

NEOHUERTISMOS  
Al inefable  
Y dulce vocablo  
*Tarúpido*  
Debemos  
Agregar  
El frutal  
*Idiotejo*  
Y  
El iridiscente  
*Pendejérrimo* (Huerta 470)

Por último, otro procedimiento lingüístico presentado por Virgara es la búsqueda de sinónimos a partir de la cual, por ejemplo, Sor Ana Trinidad busca a lo largo del siguiente soneto los “efectos” o las diferentes maneras de mentar el encuentro urgente entre Dios y la poeta: “Virtud, omnipotencia, embestimiento, / tiniebla, noche oscura, bien amable, / toque que vuelve loco al que es más cuerdo / silencio y pausa, luz, trascendimiento” (De la Trinidad 47). En

consecuencia, se puede constatar cómo poemas de distintos registros (coloquiales, metapoéticos, místicos) ocupan tales mecanismos de la función metalingüística, debido a que ésta se emplea incluso desde el momento en que se elabora un mensaje: “nos damos cuenta con una claridad aún mayor de que todo mensaje verbal en la selección y combinación de sus constituyentes implica un recurso a un código dado y que un conjunto de operaciones metalingüísticas latentes subyace a este armazón perpetuo” (Jakobson 91). Por ende, tales mecanismos no son exclusivos de la metapoésía (aunque sí pueden ser empleados por ésta) como sí lo son los temas metapoéticos de la tipología de José Antonio Pérez Bowie, como se verá en el capítulo 3.

Ahora bien, Antonio González, en “Una historia conceptual de los metalenguajes”, además de marcar el origen del metalenguaje (recuperado en esta investigación), también advierte cómo el prefijo ‘meta-‘ se extendió a “los metalenguajes de las humanidades y las ciencias sociales, que se ven sistemáticamente enfrentadas a la difícil tarea de tomar conciencia de los recursos lingüísticos con que se describen los lenguajes y actividades comunicativas, así como al desafío de distinguir adecuadamente los marcos semióticos de los lenguajes teóricos y las prácticas semióticas de los actores sociales” (18). Por lo anterior, en el ámbito de la teoría literaria, Gérard Genette logra acuñar el concepto de transtextualidad “que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9) a fin de designar los modos en que se produce la trascendencia transtextual de un texto en otros. De aquí que el teórico literario francés distinguiera cinco<sup>35</sup> tipos de transtextualidad de entre los que, para este apartado, resalta la metatextualidad. En ella, se recupera la noción de lenguaje-objeto (aquel del que el lenguaje

---

<sup>35</sup> Estos se definirán brevemente aquí, ya que en el apartado 3.4. se emplearán algunos de estos tipos. Por lo tanto, el primer tipo, la intertextualidad, es “una relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite” (Genette 5); el segundo, la paratextualidad, es la relación del texto con algunos elementos como “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas.”<sup>13</sup>; el tercero, la metatextualidad, se explica arriba; el cuarto, la hipertextualidad, es la “relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 13), es decir, hay un proceso de recreación de la obra A en la obra B, que Genette describe como una “operación transformadora; el último, la architextualidad, es “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (Genette 13). Adicionalmente, cabe resaltar que las formas de transtextualidad no constituyen categorías cerradas, sino que se relacionan ineludiblemente, puesto que “puede ocurrir que una transformación architextual opere por medio de la imitación hipertextual y, además, se sirva de un marco paratextual que, a su vez, puede aportar indicios metatextuales (como Este libro es una novela)” (González 17).

usado habla) y mentalenguaje (lenguaje con el que se habla), debido a que “une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo [por esto] la metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (Genette 13). Por lo anterior, bien podría explicarse el comentario (característico de la metapoesía) que a sí mismo se realiza un poema mediante sus propios versos; no obstante, los textos usualmente denominados como metatextuales “no suele[n] ser ficcional[es]” (González 17). En este sentido, sólo los ensayos académicos de crítica literaria (como el que aquí se está realizando a partir del análisis y comentario de *Estado de sitio*), por ejemplo, podrían hablar críticamente de un poema, y no crítica y creativamente como sucede en los metapoemas, donde sus mismos constituyentes pueden comentar su proceso de escritura o su irrupción en el campo literario o su adhesión a alguna tradición lírica.

Lo relevante de lo arriba escrito es identificar cómo se fue aproximando el uso del prefijo meta- a los estudios literarios, en los cuales se terminarían desplazando las nociones teóricas del metalenguaje a lo que hoy se conoce como metaliteratura. Para éste, en consecuencia, se aceptó sin más cuestionamientos que “si metalenguaje es lenguaje que habla del lenguaje, metaliteratura es la obra literaria que se ocupa de la literatura” (Trujillo 11).

Ante esta falta de reflexión crítica al momento de adoptar un término lingüístico (proveniente además de la filosofía) al ámbito literario, se debe recordar algunos problemas en torno a este préstamo terminológico. Uno de ellos radica en que “no hay acuerdo general entre los lingüistas acerca de qué es un metalenguaje” (Trujillo 15). Esto se debe por lo menos a dos cuestiones: la primera, los lingüistas abandonaron el estudio del metalenguaje debido a “a) la ausencia de rasgos formales que permitan identificarlas [sobre todo, la función metalingüística y fática] inequívocamente; y [a] b) la imposibilidad de aislar en los enunciados una función (fática o metalingüística) en rigor diferenciada de verdad de la apelativa y referencial (respectivamente)” (Virgara 126)<sup>36</sup>. Este mismo desacuerdo, entonces, se replica en los estudios literarios si se observa cómo difieren Jesús Camarero, Víctor Trujillo y Luis Galván en su concepción de metaliteratura, (como se constatará en párrafos posteriores).

---

<sup>36</sup> No obstante, los estudios de Ana María Virgara y César Hernández, como se mostró más arriba, llenaron este vacío teórico al hallar los procedimientos lingüísticos, implícitos y explícitos, de la lengua española para manifestar la función metalingüística; de la misma manera que algunos críticos literarios hallaron las estrategias o recursos formales de la metaliteratura: “la Transtextualidad (paratextualidad, intertextualidad, architextualidad, metalepsis, mise en abyme, apelación al lector y experimentación tipográfica” (Ruiz-Dominguez 55 *apud* Montero 27).

Adicionalmente, dicho abandono se agudizó ante el abuso del prefijo ‘meta-‘ en las disciplinas humanísticas, pues “parece quedar perfectamente claro de estos textos [los metadiscursos como el metalenguaje] que, convertida la filosofía y cualquier teoría que pretenda la explicación general de un fenómeno, en un simple relato o *metarrelato*, se quita el piso a toda construcción o sistema conceptual que busque aclarar los fundamentos o principios de una ciencia o disciplina” (Montes 114), es decir, tal prefijo hace que los críticos sólo describan y no profundicen en la complejidad de alguna disciplina.

Otro problema surge de la polisemia del prefijo ‘meta-‘. De las cinco acepciones registradas por la RAE<sup>37</sup> y de su equivalencia, según Luis Galván, con el prefijo ‘trans-‘ dador del significado de traslado y movimiento por un espacio (1), se colige que “el metalenguaje en su acepción general no obedecería a la etimología, pues en dicho caso no se habla de un discurso que se refiere a sí mismo desde sí mismo, sino que se trata de dos distintos lenguajes” (Trujillo 16). Frente a esto, se hace razonable que Laura Scarano haya rechazado el uso de este prefijo en favor del afijo antepuesto ‘auto-‘: “el prefijo auto señala a nuestro juicio de manera más acabada el repliegue autoconsciente, que el más vago de meta)” (135)<sup>38</sup>.

Sin embargo, concordamos con Christopher Montero en el empleo del prefijo ‘meta-‘, debido a que “funda un lenguaje que reflexiona constantemente, no sólo sobre la misma obra literaria sino sobre el ambiente artístico como tal” (17), es decir, con este prefijo se puede explicar la transición estética de Oliva empezada en *La voz desbocada* y culminada en *Estado de sitio*, pues toma en cuenta las coyunturas históricas y literarias del México de 1960, a partir de las cuales, como se vio en el aparatado 1.2., se desconfió de la capacidad del lenguaje para cambiar o siquiera reflejar la realidad mediante la poesía realista o política: crisis de la referencialidad del lenguaje poético evidenciada por la metaliteratura:

Este hecho pone de manifiesto una crisis que se ha producido en el paradigma de la referencialidad a partir de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta llegar a nuestros días. Esta crisis afecta evidentemente a la relación que el signo y el objeto mantienen en toda obra literaria, sobrepasando la función de la mimesis aristotélica y configurando una nueva fenomenología semiótica y hermenéutica, en la que el signo se vuelve autotélico y, además de referir aquello que corresponde a cada palabra en el nivel semántico,

---

<sup>37</sup> “1. elem. compos. Significa 'junto a', 'después de', 'entre', 'con' o 'acerca de'.” (“Meta-”)

<sup>38</sup> Aunque en “Metapoeta: el autor en el poema”, Scarano se decanta por el uso del prefijo ‘meta-‘ con el fin de construir la categoría de metapoeta: “He preferido el término “metapoeta” al otro posible de “meta-autor”, (...) prefiero pues el primero porque deja explícita la referencia al género poético y a la figura de poeta en tanto autor del poema (perteneciendo además a una misma familia de palabras, la ya clásica de “metapoesía”)” (Scarano 322).

refiere también el proceso mismo de construcción, que corresponde en efecto a una significación intrínseca, definible como endorreferencialidad o autotelicidad» (Camarero 47).

Un último problema lo denuncia Víctor Trujillo en su tesis *Metapoesía en Gilberto Owen*. Para él, la definición habitual de metalenguaje, “la lengua, en su función metalingüística, se refiere al lenguaje mismo” (Beristáin 26), complica su definición en cuanto a que no se sabe enteramente si aquello implica que hay dos niveles de un único lenguaje o dos lenguajes autónomos. Ante esto, recupera la solución que da Leopoldo Sánchez Torre en *La poesía en el espejo del poema*, quien para esclarecer tal confusión distingue dos concepciones de metalenguaje:

1) El metalenguaje en un sentido restringido del término sería el lenguaje hablando de sí mismo, por lo que metalenguaje y lenguaje-objeto serían un sólo y único lenguaje (vgr. una gramática española). 2) un metalenguaje, en una acepción general del término, sería un lenguaje utilizado para hacer referencia a otro lenguaje (vgr. el castellano para hablar del latín); metalenguaje y lenguaje-objeto son en este caso dos lenguajes distintos. (Sánchez 14 *apud* Trujillo 15).

De modo que hay un metalenguaje restringido (donde el lenguaje reflexiona sobre sí mismo) y general (donde un lenguaje reflexiona o comenta cualquier otro) (Trujillo 18). Por lo anterior, se deduce que la metapoesía, cuyos poemas hablan de sí y desde sí mismos, pertenecería a una noción restringida de metalenguaje. Esta mención al trabajo de Leopoldo Sánchez, además de ayudar a delimitar más la noción de metapoesía, funciona para puntualizar la razón por la cual no se aplicaron a esta investigación los metaniveles<sup>39</sup> de análisis del texto estético (metalingüístico, metatextual y metaliterario) propuestos por este autor y aplicado por Víctor Trujillo, pues los elementos con que se puede identificar cada nivel en un texto “sólo forzosamente pueden pertenecer a un único y mismo nivel” (Ferrari 11).

Como resultado de la aclaración de los problemas relacionados al metalenguaje, ahora se puede hablar de metaliteratura. Para Laura Scarano, Roland Barthes fue uno de los primeros<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Donde en el nivel metalingüístico se analizan los enunciados de un texto que refieren a la lengua en general; en el metatextual los que aluden a la obra misma; en el metaliterario, los que tematizan la reflexión de la literatura).

<sup>40</sup> Al respecto la misma autora, menciona que existen dos tradiciones que han intentado definir el fenómeno metaliterario: una, la europea, ha acumulado sus esfuerzos teóricos (como los de Roland Barthes) en la palabra metaliteratura; la otra, la norteamericana, en cambio, utilizó la palabra metaficción para nombrar este fenómeno literario. Laura Scarano menciona algunos de sus trabajos en “*Escribo que escribo: de la metapoesía a la autopoética*”: “Robert Spire en 1984 (en *Beyond the metafictional Mode*) define la metaficción como un modo sincrónico, caracterizado por su opacidad y atención al lenguaje mismo. Ese mismo año, Patricia Waugh (en *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*), desde una perspectiva sociocrítica, define la metaficción como una forma de cuestionamiento del lenguaje para expresar una realidad que no es unívoca ni coherente. Linda Hutcheon en su *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, denomina paradoja a la metaficción, porque incluye en la ficción un comentario acerca de su propia identidad textual.” (134).

críticos literarios en aplicar la noción de metalenguaje a la literatura (133). El teórico literario francés realizó lo anterior cuando en “Literatura y meta-lenguaje” mencionó que “probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura” (127). Junto a estas primeras meditaciones<sup>41</sup> en torno a la reflexividad del lenguaje literario, se hallan también las que Michel Foucault esbozó en *Las palabras y las cosas*:

(. . .) la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible) (. . .) se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escritora donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir. (Foucault 294 *apud* Rodríguez 3).

No obstante, estas primeras incitaciones encuentran mayor construcción teórica en el artículo “¿Qué es metaliteratura? Intertextualidad y autorreferencia en el sistema literario” de Luis Galván. En él, este autor, aunque ciertamente no define qué es metaliteratura, sí plantea algunas características de ésta al distinguir varios aspectos y grados de la reflexividad de la literatura. Entonces, el primero de ellos es la reflexividad del texto sobre sí mismo, por la cual un texto literario menciona los componentes que lo constituyen. Un ejemplo claro de lo anterior (Galván 7) es el poema “Un soneto me manda hacer Violante”, donde la voz lírica muestra cuál es la estructura prototípica de esta forma clásica (catorce versos con rima consonante distribuidos en dos cuartetos seguidos de dos tercetos), mientras simultáneamente va revelando el proceso de su construcción: “Un soneto me manda hacer Violante / que en mi vida me he visto en tanto aprieto; / catorce versos dicen que es soneto; / burla burlando van los tres delante.”.

Asimismo, mientras que el segundo grado de reflexividad se orienta al proceso comunicativo del hecho literario en el instante en que éste “toma conciencia de que es una mera intervención en una conversación más amplia” (Galván 9), el tercero se caracteriza no sólo por el

---

<sup>41</sup> Las cuales Barthes resume, en “El segundo grado y los otros”, con la frase: “Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Escribo que escribo: es el segundo grado” (Barthes 76)

hecho de que cierto texto literario hable de sí mismo (su construcción), sino también de todo el “sistema de formas de comunicación, relaciones e instituciones que hacen posible la literatura” (Galván 12)<sup>42</sup>. El conjunto de estos rasgos encuentra un mayor orden y precisión en la noción de metaliteratura que Jesús Camarero forja en *Metaliteratura. Estructuras formales literarias* y que se adoptará en esta tesis, debido a que el contexto literario e histórico determina su existencia como sucede en la metapoésía de *Estado de sitio*:

Así pues, la metaliteratura sería a la literatura lo mismo que el metalenguaje es al lenguaje. Se trataría de una literatura endorreferencial, en la que una obra apuesta más por la referencialidad interna, por contar lo que ocurre dentro de la propia obra, en el momento de la escritura (y de la lectura). Desde nuestro punto de vista, en concreto, se trataría de la obra que aborda los temas del arte literario y los mecanismos de funcionamiento de la misma obra, formando parte todo ello de la obra e inseparablemente de lo demás, es una dimensión añadida de la ficción, la ficción metaliteraria. (Camarero 7).

Ahora bien, un ejemplo evidente (y mordaz) de este tipo de literatura es el poema “Crítica de la poesía”, perteneciente al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* del poeta José Emilio Pacheco. En este texto lírico es posible, por un lado, percatarse de cómo el poema refiere o exhibe los mecanismos de su propio funcionamiento, es decir, la reescritura y la búsqueda de sinónimos. En consecuencia, se observa cómo “se borra” la elaboración de un tipo de versos de corte vanguardista experimental donde predominan imágenes de las inquietudes metafísicas (“*la lluvia idéntica*”) de un “yo” poético que está pagando “el precio por no saber vivir”, y cómo se inicia una búsqueda, a través del humor y el registro conversacional, de una retórica diferente (“la perra infecta, la sarnosa poesía”) capaz de convertir aquel “yo” en un “nosotros”, puesto que mediante este último pronombre se podrían enunciar las preocupaciones políticas y sociales de cierta sociedad (Millán 506). Por otro lado, se nota cómo este poema tematiza cuestiones del arte literario, puesto que, al atacar una retórica ya inútil para escribir sobre una realidad convulsa y al mismo tiempo proponer una nueva (una conversacional), no sólo exhibe el estado del campo literario de México de los años 60 (dominado por la poesía autorreferencial), sino que señala cuál debería ser la nueva función del poeta entre los suyos: procurar un lugar de encuentro mediante el que el lector y el autor puedan conversar, para encontrar (o al menos imaginar) una solución a los problemas que a ambos les conciernen:

*He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza...*

---

<sup>42</sup> Galván ejemplifica estos dos niveles con un poema de safo y la novel *En nombre de la rosa* de Umberto Eco, respectivamente.

*La sal, el mar deshecho...*  
Se borra lo anterior, se escribe luego...  
*Este convexo mar, sus migratorias*  
*y arraigadas costumbres,*  
ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.

(La perra infecta, la sarnosa poesía,  
risible variedad de la neurosis,  
precio que algunos pagan  
por no saber vivir.  
La dulce eterna, luminosa poesía.)

Quizá no es tiempo ahora.  
Nuestra época  
nos dejó hablando solos. (Pacheco 75).

Adicionalmente, cabe resaltar que la metaliteratura mantiene una profunda relación con un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios<sup>43</sup> y filosóficos del siglo XX, es decir, su contexto histórico-cultural pues,

Lo que se problematiza [con la metaliteratura] es la relación del lenguaje con la realidad social inmediata y, sin duda, con sus posibilidades. Podemos llamarla resignación o toma del tono de aceptación: no hay palabra que logre modificar ni representar la realidad que se vive. Estamos frente a una crisis de la referencialidad del lenguaje y de sus posibilidades. En esta crisis de referencialidad, se logra explicar el surgimiento de lo metaliterario como un rasgo de las poéticas contemporáneas en español. Hay un movimiento de la referencialidad tradicional a la endoreferencialidad del lenguaje. (Montero 33)

Por último, se deben mencionar por qué los principios teóricos de la metaliteratura, en lugar de provocar una confusión conceptual como aconteció con el metalenguaje, favorecen la definición de la metapoesía, aunque las características inherentes de la poesía exigen una manera específica de abordar la reflexividad del lenguaje poético. Lo anterior es posible gracias a que la metaliteratura no sólo reconstruye la relación del ser humano con el mundo y la del lector con la obra (Camarero 458); sino también a que sus reflexiones teóricas:

son parte del mismo poema o narrativa y aporta[n] (...) una serie de afirmaciones con tintes ensayísticos y críticos respecto al hecho de escribir y respecto a la literatura, el arte o sus tradiciones, como tal. También de la relación con el público que se establece con la obra literaria permitiendo así una indagación mayor de la escritura del texto, del mundo literario y, a su vez una participación del lector en los procesos de construcción y, del programa artístico (Montero 37).

---

<sup>43</sup>Por ejemplo, la metaliteratura rescata una de las características de las vanguardias históricas, por la cual es posible “socializa[r] con los lectores problemas que son relevantes para el campo literario como lo son la lucha entre poéticas, el enfrentamiento entre distintos sistemas de lectura y la valoración de los textos literarios” (Piglia 50-64 *apud* Montero 64). Esta manera de “socializar” las problemáticas existentes en la literatura sería un verdadero intento de instruir al lector sobre la naturaleza del fenómeno poético (y no sobre una ideología cerrada).

Como consecuencia de lo anterior, ya en el ámbito de la metapoesía, Laura Scarano, en su artículo “Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas”, recopila las pocas investigaciones<sup>44</sup> en torno a la aprehensión de la metapoesía, comentando algunas funciones, estrategias temáticas y discursivas y varias definiciones sobre este discurso autorreflexivo, las cuales, años después, Milena Rodríguez complementaría sumando a esta lista las aportaciones, útiles para este trabajo, de Martín Estudillo y Susana Romano. Ante este caos conceptual, Marta Ferrari ordena las diferentes concepciones de metapoesía en tres clasificaciones, de modo que ésta se puede entender como: un procedimiento de composición en la configuración de un texto, una fórmula/tópico/tema recurrente o “una problemática que recubra la totalidad de los planteamientos del texto” (Ferrari 45). No obstante, a tal tipificación se debería agregar, con base en la noción de Martín Estudillo, que este tipo de poesía también puede considerarse como “un subgénero típico de la postmodernidad cuyo auge responde a una crisis epistémica y existencial” (142).

Ahora bien, para orientar la definición de metapoesía que se aplicará a *Estado de sitio*, obra poco estudiada por la crítica literaria, es oportuno recordar un texto de Eva Castañeda donde, al poner énfasis en la evidente parte testimonial de *Estado...*, encuentra que “los temas que atravesarán *Estado de sitio*: [son] la plástica, la reflexión metaliteraria, la cárcel, la condición de un hombre (...) que es un prisionero de guerra” (81). De modo que la metapoesía de *Estado...* se presenta principalmente como un tema constante. Esto lo confirma Israel Rojas, quien recurre a las tres direcciones de intencionalidad (la individual, la social y la artística) intuitas por Paul W. Borgeson, con el objetivo de “resaltar las unidades temáticas que componen el libro [*Estado...*]” (121). Entonces, si la reflexión metaliteraria del corpus elegido se expresa, en el plano semántico, como un tema, el concepto de metapoesía que más se acerca a esta perspectiva es el que propone Guillermo Carnero: la “metapoesía es el discurso poético cuyo asunto<sup>45</sup>, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público

---

<sup>44</sup> Las cuales se enumeraron en la introducción de esta tesis.

<sup>45</sup> La segunda acepción que la RAE da a la palabra ‘asunto’ es: “tema o argumento de una obra literaria o artística” (“Asunto”).

(...) [y además] el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias” (Carnero 57)<sup>46</sup>.

Con base en lo arriba expuesto, se puede entrever los fundamentos teóricos del metalenguaje y la metaliteratura, es decir: por un lado, así como la función metalingüística sirve para verificar si los interlocutores utilizan el mismo código glosando el mensaje enunciado, la metapoésía también glosa o comenta la pertinencia de sus propios componentes (imágenes, metáforas, la función del poeta en la sociedad, la participación del lector) con el fin de que un texto lírico compruebe por sí mismo el buen funcionamiento de los recursos empleados para su construcción a través de la mostración de su proceso de composición; de tal modo que en dicha comprobación el poema descubre la norma literaria, subvirtiéndola o continuándola.

Por el otro lado, de la misma manera que la metaliteratura cuenta lo que ocurre dentro de la misma obra literaria en el momento de la escritura, problematiza la relación del lenguaje tanto con la realidad social inmediata como con sus posibilidades, y, además, hace que reflexiones teóricas sobre el mismo fenómeno literario sean parte de la misma obra, también la metapoésía cuenta lo que sucede dentro de su estructura al revelar cómo está hecha, problematiza la insuficiencia del lenguaje poético para aprehender la realidad y plantea visiones particulares de la poesía desde el mismo poema (aunque estas dos últimas características son más evidente en la conformación de la tipología de Pérez Bowie). En consecuencia, se constata la funcionalidad del concepto de la metapoésía de Carnero, en cuanto a que, para su concepción, se tomó en cuenta las particularidades de la función metalingüística y la metaliteratura con el fin de crear una categoría específica para analizar la autoreflexividad de los poemas.

Cabe destacar, además, que nuestra adhesión a la definición de Carnero toma en cuenta que “[la] metapoésía implica, pues, una serie de conceptos opuestos que actúan en la escritura poética, no sólo a nivel temático, sino también discursivo y textual” (Lanz 136). Sin embargo, a pesar de que a nivel sintáctico *Estado...* desarrolla su dimensión metapoética mediante una *mise en abyme* o puesta en abismo en el poema “Allanamiento” (como se verá en el apartado 3.1.), es más recurrente y patente la metapoésía como tema en la mayoría de los poemas que componen *Estado...*, pues incluso los poemas considerados como poesía política, como “El sufrimiento

---

<sup>46</sup> Una definición próxima a ésta es la que planteó Claudia Fernández en su tesis doctoral para explicar la faceta metapoética de la poética de Roque Dalton: “entendemos como metapoésía a la reflexión explícita cuya temática central es el fenómeno poético, de modo que el poeta recurre a una autorreflexión sobre el sentido y la intencionalidad de su labor literaria. (121)

armado (1) y (2)”, contienen al menos una referencia al proceso de creación de un poema: “Dejo el lápiz en mi mesa. / El humo del tabaco inunda mis pulmones.” (Oliva 210). La anterior aclaración y lo arriba expuesto se realizó pensando en el hecho de que varios estudios metapoéticos<sup>47</sup> “omite[n] una reflexión más amplia sobre el concepto y simplemente lo adapta[n] al caso específico que estudia” (Trujillo 20).

Por lo tanto, el poema prototípico que expresa lo formulado por Carnero es el que se titula “El artista (1)”, cuyo tema principal es el hecho mismo de escribir (poesía) a partir del cual la voz lírica reflexiona sobre la naturaleza de su labor literaria (y su obra en sí) y sus limitaciones, luego de describir, mediante una ecfrasis, el cuadro de *Las meninas* del pintor español Diego Velázquez<sup>48</sup>:

Mi intención es la siguiente:  
¿Cómo hacer que este libro y yo lleguemos a ser indivisibles?  
¿Cómo hacer que el poema rompa con el sometimiento al  
papel?

Cuando me incline desde afuera a contemplar este relato  
ya concluido,  
¿qué es lo que veré? ¿qué es lo que habré dado?  
Verdaderamente,  
me gustaría nada más dar una pintura boquiabierta  
bajo el estruendo (Oliva 112)

Asimismo, es importante indicar la relación que tiene la metapoésía de Carnero con los cinco núcleos temáticos en que se manifiesta la práctica metapoética contemporánea, establecidos por José Antonio Pérez Bowie. Ambos autores identificaron el fenómeno metapoético en los temas de los poemas; sin embargo, mientras Carnero apuntó hacia una realización muy general de la metapoésía como tema, Pérez Bowie observó las diferentes formas en que cada texto lírico elabora tal tema, al grado de que las clasificó en cinco núcleos temáticos, los cuales pueden explicar las distintas maneras en que en *Estado de sitio* la voz lírica construye la reflexión metapoética. Ésta, por su presencia constante a lo largo del poemario, podría identificarse como un poeta: “A pesar de que soy un poeta común y corriente” (Oliva 115), que elabora poemas: “(...) encima de mi mesa / de trabajo croa y se retuerce el poema que acabo de escribir” (Oliva 117). Por esto, para distinguirlas de las otras voces poéticas del corpus seleccionado en el

---

<sup>47</sup> Para conocer tales estudios el lector se puede remitir a la introducción de esta tesis, en donde fueron enumerados. .

<sup>48</sup> Cuya sola mención ya rescata la preocupación de Velázquez sobre el lugar de la pintura en una época donde ésta era considerada un oficio y no un arte.

apartado 3.1. se le ha nombrado “V1”. Finalmente, no se debe olvidar el matiz que adquiere la metapoésía al usar la tipología de Pérez Bowie, es decir, ésta provoca que el metapoema se mire como una crítica al lenguaje poético, la cual se representa como el combate del poeta contra un lenguaje desgastado semánticamente y, por tanto, reacio a significar.

En resumen, esta sección tuvo la intención de localizar el origen de la metapoésía en el metalenguaje y la metaliteratura con el fin de señalar los problemas teóricos inherentes a cada concepto y de discriminar las cualidades metalingüísticas o metaliterarias que permitieran particularizar la metapoésía, ubicándola así en el amplio espectro de los metadiscursos y justificando la adhesión de esta investigación a una cierta concepción de metapoésía para estudiar la dimensión metapoética de *Estado de sitio*.

## **2.2. Aclaración a los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie**

Este breve apartado tiene el propósito, en primer lugar, de precisar que aquí no se explicarán los cinco<sup>49</sup> núcleos metapoéticos propuestos por Pérez Bowie, debido a una cuestión meramente metodológica, por la cual se considera mejor explicar y ver el funcionamiento de cada uno de ellos en el corpus elegido, que hacer lo anterior con base en otros metapoemas de la poesía mexicana. Aunque lo anterior confirmaría que existe aquella tradición metapoética en nuestras letras apuntada por Alemany en *Artes poéticas mexicanas*, y que, por consecuencia, es posible plantear una tipología específica para el estudio de la dimensión metapoética de la lírica mexicana contemporánea, también sobrepasaría los objetivos de esta tesis.

Por tanto, en esta sección se realiza un breve estado de la cuestión sobre la tipología de Pérez Bowie, la cual se construyó con el fin de describir los cambios temáticos y enunciativos de la poesía española contemporánea. Así que, si ésta se elaboró para describir la variación de un tema en poemas muy específicos, sus herramientas teóricas también se pueden ocupar para el análisis de obras poéticas del siglo XX de diferentes partes del mundo, ya que aquéllas no sólo fueron producto de la crisis del lenguaje denunciada en un inicio por las vanguardias históricas,

---

<sup>49</sup> “El poema sobre el poema”, “El poema como poética”, “La imposibilidad del decir”, “La insuficiencia del lenguaje” y “El protagonismo de la materia gráfica”, los cuales corresponden a los cinco apartados del siguiente capítulo.

sino también de una nueva relación entre el texto y el mundo (García 5). Ésta, a su vez, fue resultado de aquel escenario desoladoramente genocida de las guerras mundiales y las dictaduras en varios continentes. A causa de esto los artistas en general y los poetas en particular se preguntaron si era posible seguir escribiendo poesía: interrogante ya de por sí universalista (Estudillo 143), para la cual gracias al uso de dicha tipología varios investigadores, como se verificará a continuación, hallaron las respuestas que distintos poetas concibieron. En consecuencia, se debe señalar la manera en que esta investigación nutrirá tal tipología, puesto que, como lo realizaron otros investigadores, se pueden complementar con otras herramientas teóricas los núcleos temáticos de Pérez Bowie que por sí solos son limitados para el análisis de ciertos hechos metapoéticos.

Entonces, para mostrar cómo las estrategias de interpretación de la poesía visual pueden servir para complementar el último nudo de la tipología de Pérez Bowie, “El protagonismo de la materia gráfica”, a continuación, se comentará la tesis “*The raw material of poetry*”: tres metapoemas de Marianne Moore de Itzel Velázquez. Ésta propone que cada uno de los nudos de la tipología de Pérez Bowie, identificables en la obra de Moore, se materializan discursivamente mediante diferentes medios, por ejemplo, “la ecfrasis es el medio que permite desarrollar los núcleos meta-poéticos presentes en este poema [“Charity Overcoming Envy”]: la imposibilidad del decir” (Velázquez 4).

Otra tesis que empleó los aportes teóricos del investigador español es *La huella del poema. Lectura deconstructiva en la obra metapoética de Leopoldo María Panero* de Mariana Ruiz. La aportación de esta investigación a la tipología en cuestión, además de ligarla con la filosofía de Jacques Derrida, fue complementar el tercer nudo, “la imposibilidad del decir”, mediante la noción de silencio de George Steiner y los procedimientos estilísticos de la “poética del silencio” recuperada por Ramón Pérez en *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*.

Otra tesis, *La poética de Roque Dalton: compromiso y renovación*, de Claudia Fernández efectúa una contribución teórica a la tipología de Pérez Bowie, al unir los núcleos temáticos de ésta con los siete de la de Víctor Zanona, puesto que este proceder “abre una posibilidad de reflexiones en torno a su función, contexto, intención estética y política.” (Fernández 206).

Finalmente, la tesis *Metaliteratura en la poesía y en la narrativa Centroamericana a partir de Este feliz que escribe de Gustavo Solorzano Alfaro y Cuaderno de Tokio de Horacio*

*Castellanos* de Christofer Montero adapta los núcleos metapoéticos de Pérez Bowie con el fin de examinar una obra narrativa (*Cuaderno de Tokio*). Además, a partir de los presupuestos teóricos de Jesús Camarero en torno a la experimentación con la visualidad de algunos textos poéticos de *Este feliz que escribe* (Camarero 79), Montero analiza la topografía, la tipografía, los espacios en blanco de los poemas pertenecientes a su corpus.

Por lo tanto, en esta tesis se propone, ante las restricciones de las herramientas teóricas de Carnero para examinar ciertos poemas por cuyos recursos pictóricos, geométricos, fotográficos, caligráficos, tipográficos se denominan poemas visuales, que las estrategias para la interpretación de la poesía ayudarían a complementar las herramientas de análisis que ofrece el nudo “El protagonismo de la materia gráfica” de la tipología de José Antonio Pérez Bowie. Por esto, la primera mitad del apartado 3.5. está dedicada a demostrar la eficacia de los recursos de la poesía visual al momento del estudio de metapoemas (como los de Oliva) que tratan de fusionar el lenguaje verbal y el visual con el objetivo de resignificar el lenguaje poético

### CAPÍTULO III “SEÑALES” DE LA METAPOESÍA EN *ESTADO DE SITIO*

*Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas.*

Julio Cortázar, *Rayuela*

Este capítulo tiene el objetivo de demostrar la existencia de la dimensión metapoética de *Estado de sitio* a partir de la aplicación de los conceptos teóricos planteados en el capítulo anterior, es decir, la noción de metapoésía de Guillermo Carnero para quien la metapoésía es un tema y la tipología de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie que explica la variación de dicho tema en el corpus seleccionado. Entonces, para la concreción del análisis de cada uno de los cinco núcleos temático, de manera general, se expondrá, primero, sus características para que, en seguida, se puedan emplear para esclarecer y clasificar temáticamente el tipo de reflexión metapoética que hay en ciertos poemas de *Estado*....

Asimismo, para identificar cómo se materializa discursivamente cada núcleo temático en el corpus elegido, se identificarán algunos recursos de ciertos procedimientos literarios como la alegoría de Walter Benjamin, el *mise en abîme* según Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, las efrasis referenciales y nocionales de Luz Aurora Pimentel, la “poética del silencio” discutida por Ramón Pérez Parejo, la transtextualidad de Gérard Genette y los recursos estilísticos de la poesía visual según Laura López y Denis Páez. Éstos se irán explicando conforme se desarrolle cada uno de los procesos simultáneos, como se verá a continuación, que constituyen los metapoemas de *Estado de sitio*, debido a que la profundización en los problemas teóricos que surgen al momento de usar aquellas técnicas literarias rebasarían los objetivos de esta investigación.

#### **3.1. La ciudad derrumbándose: el poema sobre el poema**

Para José Antonio Pérez Bowie, la metapoésía se encuentra como tema en la lírica contemporánea, debido a su diversidad, de cinco maneras. La más común de ellas es “el poema sobre el poema”, la cual está presente literariamente en aquellos poemas cuyo tema “es la

mostración del poema en su hacerse” (Pérez 239). No obstante, este mismo autor propone que este nudo puede, a su vez, aparecer de dos formas: explícita o implícita. Ambas se pueden hallar en *Estado de sitio*.

Para comprobar que la forma explícita del tema “el poema sobre el poema” está en el corpus seleccionado a continuación se analizará el poema “El artista (2)”. Lo primero a destacar es el lugar que ocupa dentro del poemario. Este texto lírico se ubica al final del libro no sólo para continuar la exhibición del proceso de creación de un libro (que bien podría ser *Estado de sitio*) mediante el esbozo de preguntas retóricas: “¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que he dado?” (Oliva 212), sino también para realizar el autoanálisis de lo escrito hasta ese momento. Por éste, la voz poética (ésta, en favor de la claridad, se le ha denominado “V1”) compara tanto el trabajo que se propuso alcanzar en “El artista (1)”: “una pintura boquiabierta” (Oliva 112) con el alcanzado en “El artista (2)” (“Señales”), así como le otorga a *Estado...* un final abierto deliberado, que asegura la participación del lector en la significación del poemario (como si, al mostrar el proceso de creación del libro, él aprendiera cómo hacer el suyo) y la polisemia de esta obra poética.

Además, cabe resaltar que la relación deliberada de estos dos poemas es producto de dos hechos importantes. Por un lado, con la efrasis referencial<sup>50</sup> que la voz poética realizó a *Las meninas* en “El artista (1)” Oliva “no se limita a describir la obra de arte que toma como referencia, sino que lleva a cabo un trabajo de resignificación y transformación, que no sólo opera sobre la obra de arte, sino que en ocasiones llega incluso a afectar al mismo texto literario” (Plaza 37). Por consecuencia, la pintura, al ser descrita en el texto, impulsa al poema a tomar parte de su estructura reflexiva (principalmente la figura de Velázquez en el cuadro) por la que el poema no alude sólo a referentes extralingüísticos (“la mañana”, “el almuerzo”), sino a sus propios elementos y, sobre todo, a su proceso de composición. Es decir, si Velázquez en dicha pintura pinta que pinta, la voz lírica, al imitar la estructura de *Las meninas* y establecer un paralelismo entre ella y el pintor, en su libro escribe que escribe: “Estoy como Velázquez, / fuera de la pintura, / odiando” (Oliva 125).

Por el otro, este volcarse sobre sí mismo de “El artista (2)” provoca que en este texto lírico haya una “reflexión que desde el interior del propio texto se lleva a cabo sobre sus

---

<sup>50</sup> Este concepto y esta pintura se comentarán con mayor detalle en el siguiente apartado.

posibilidades expresivas” (Pérez 239). De modo que la voz lírica al realizar una autocrítica a su propio trabajo escritural y al llegar a la conclusión de que todos sus poemas son “Señales”<sup>51</sup>, sugiere que estos poemas son vestigios del combate que el poeta mantuvo con un lenguaje “difícilmente maleable por su sometimiento a las pautas de la lógica y degradado por su calidad de vehículo del decir trivial” (Pérez 239).

Tal batalla, que ciertamente podría parangonarse con el proceso de creación del libro, se observa en tres momentos de “El artista (2)”. En el primero, mediante una prosopopeya, las “Señales” (que a su vez son una metáfora del lenguaje poético) se convierten en una especie de fieras que atacan a la voz lírica. Tal agresión es visible aún más si se observa la repetición de los pronombres de objeto directo ‘me’ que acompaña a la variación de los verbos en infinitivo ‘rodear’, ‘morder’ e ‘injuriar’: “Señales que me rodean, / me muerden, / me injurian” (Oliva 211), puesto que a un mismo sujeto se le violenta de distintas maneras.

En el segundo, mediante una enumeración casi caótica (debido a la poca relación de los elementos enlistados) la voz poética trata de nombrar lo que ha escrito, con algunos sustantivos (‘texturas’, ‘tinieblas’, ‘cuentas’), cuyos significados por sí solos no forman el del nombre del artificio verbal que se acabó de crear. En consecuencia, en su lucha (búsqueda) con (en) el lenguaje la voz lírica adhiere oraciones subordinadas relativas a tales sustantivos, debido a que sólo la suma de sus significados podría dar, al menos, la ilusión de poder nombrar:

Frente al manuscrito que acabo de terminar,  
descubro texturas que no he matizado,  
tinieblas que hay que aclarar,  
cuentas que han quedado pendientes (Oliva 212).

En el último momento, la voz lírica exhibe su proceso de creación al esbozar una breve metáfora (“tus cabellos son la desnudez”) con el objetivo de comentarla. Esto es una prueba de cómo el poema si en un principio remite a hechos extralingüísticos (el encuentro con una mujer, un beso de aquélla) al final termina poniendo mayor énfasis en los intralingüísticos o poéticos (en este caso, una metáfora). Lo anterior, además, lo hace de una forma lúdica, puesto que, mediante el uso de la ironía y el humor (Castañeda 95), la voz confirma una vez más la insuficiencia del lenguaje, al dar a entender que, a pesar de creer que encontró una nueva forma de decir las cosas,

---

<sup>51</sup> “Vestigio o impresión que queda de algo, por donde se viene en conocimiento de ello.” (“Señal”).

en realidad, comprobó que ya todo está escrito o que el lenguaje mismo sólo lleva a decir inevitablemente las mismas cosas:

Mi mujer se acerca a mí,  
y me besa la cabeza.  
¿Has terminado? No sé. ¿He terminado?  
Su mirada de amante trastorna hasta el poema.

Por fortuna no sé cómo escribir los últimos renglones.  
Nada se me ocurre.  
Vamos a ver:

Tus cabellos son la desnudez.  
No está mal. ¿Pero no he leído esto en alguna parte? (Oliva 212).

Además, los versos arriba citados ayudan a comprender el motivo por el cual la voz lírica compara la declaración del “estado de sitio”<sup>52</sup> con un nacimiento, ya que, al quedar premeditadamente inconcluso el proceso de creación de un poema, éste quedará lleno de ‘nacimientos’, entendidos como el resultado de comentar y reescribir un texto como el arriba señalado. En este sentido, el que no supiera la voz “cómo escribir los últimos renglones” de su poema no implica la declaración de derrota de un poeta ante un lenguaje lineal, secuencial y jerárquico, sino la aceptación de las infinitas posibilidades creativas que descubre en lo inacabado (este fundamento de la poética oliviana se examinará en la siguiente sección).

Ahora bien, la forma implícita del tema de “el poema sobre el poema” propuesta por Pérez Bowie es algo cuestionable tomando en cuenta una hipótesis de Tomás Segovia en torno a la reflexión metapoética: “que toda poesía implica una poética es cosa tan obvia que apenas vale la pena formularla” (528). En otras palabras, todos los poemas sin importar sus temas o procedimientos literarios contienen una visión sobre la poesía con base en el cual éste se compone y expresa sutilmente. Esto lleva a la pregunta ineludible de qué, entonces, es lo que podría revelar exclusivamente la metapoesía sobre el fenómeno poético.

En respuesta a lo anterior, para Laura Scarano, la especificidad de este tipo de poesía consistiría “en elevar a otra condición e instancia expresiva una reflexión que la exposición argumental y razonada no agota nunca” (Scarano 13). Esta reflexión teórica sobre la metapoesía se aproxima a la de Pérez Bowie, quien elaboró su tipología considerando que “ante la proclamada insuficiencia del lenguaje racional para aprehender la realidad, se echa mano para

---

<sup>52</sup> El cual, en el contexto de la dimensión metapoética de *Estado de sitio*, apunta a la transgresión de las convenciones poéticas del México de 1960 que se basaron en una poética centrada en sólo el lenguaje (Aguilar 30)

explicar la poesía de los mismos mecanismos intuitivo-irracionales con los que ésta [la metapoésia] opera” (Pérez 241). De modo que se podría concluir que uno de tales “mecanismos intuitivo-irracionales” es la alegoría, la cual precisamente tiene un plano explícito (literal) y otro implícito o intuitivo (profundo). Por esta razón, es posible identificar en el uso de tal figura retórica la forma implícita del nudo “el poema sobre el poema”, ya que en conjunto la figura retórica y tal nudo conseguirían algo que otro tipo de poesía no: producir una reflexión sobre lo poético que el lenguaje cotidiano o académico es incapaz.

Lo arriba señalado es útil en cuanto a que en *Estado de sitio* dicho núcleo se encuentra temáticamente de forma implícita en algunos de sus poemas. Asimismo, ya en el plano verbal, aquél se podría aprehender discursivamente mediante el reconocimiento del funcionamiento de un *mise en abîme* y el desciframiento de la alegoría que estructuran ciertos textos líricos tanto en forma individual como en conjunto. Por consecuencia, se deben mencionar las ventajas de emplear la alegoría de Walter Benjamin frente a las de la clásica en el análisis de los metapoemas del corpus seleccionado.

Entonces, mientras que en la alegoría habitual hay “un sentido aparente (...) que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico” (Beristáin 35)<sup>53</sup>; en la de Benjamin hay una que “no es una mera imagen ilustrativa que recubriría, como un velo, una abstracción conceptual (...) enunciable de manera transparente (simbólica) (...) sino [que se basa] en la disseminación de fragmentos y el trabajo de desciframiento” (García 13). De modo que esta última alegoría funcionaría como la fractura de una totalidad y la posterior unión de cada uno de sus fragmentos. Este procedimiento literario explica la construcción de los poemas que, al tratar sobre la edificación de una ciudad, sugieren la de un poema o libro y, por ende, producen la dimensión metapoética de *Estado de sitio*.

Con el fin ilustrar lo anterior, se examinará el poema “Génesis”, ya que tiene la virtud tanto de expresar de manera implícita el tema “el poema sobre el poema” mediante la alegoría benjaminiana, así como de iniciar el proceso de construcción-destrucción de una ciudad que involucra un conjunto de poemas esparcidos en las cinco secciones del corpus elegido.

---

<sup>53</sup> El ejemplo prototípico de esta clase de alegoría sería la de la caverna de Platón por la cual en un primer momento ciertos hombres encadenados dentro de una caverna ven las sombras de ciertos objetos (sentido literal) para, posteriormente, liberarse y salir de tal caverna hasta mirar, bajo el resplandor del sol, las figuras que originaban las sombras antes vistas (sentido profundo) (Forradellas y Marchase 19).

El título de este poema establece una relación paratextual con el libro primero de Génesis, con el fin de comparar la creación continua y eficiente del mundo (de Dios) con la fragmentaria y torpe que lleva a cabo la voz poética para erigir una ciudad. Además, conforme se van leyendo los versos de este poema, dicho título adquiere un tono irónico, puesto que, si parece asegurar la conclusión gloriosa de algo, en realidad confirma su falta de término. Sin embargo, en la idea de construir una ciudad (que es al final la de un poema) se identifica el funcionamiento de la alegoría.

Así, por un lado, el primer momento de la alegoría (la fractura de la ciudad-poema) se empieza a percibir, primero, en la enumeración de las actividades de la voz lírica, diseminadas en versos diferentes de este poema que corresponderían a los diversos espacios de la ciudad, con el fin de alzarla; por esto, la voz desbarata, apuntala, pone bocinas, no distingue su material de trabajo, reflexiona sobre éste mismo: “He sido albañil, escultor, astrónomo. La he desbaratado no sé cuántas veces, la he apuntalado con mis propios desvaríos. En este momento le he puesto una bocina para que hable” (Oliva 124). Después, dicha fractura continúa en la enumeración de elementos de la ciudad que la voz construirá o ya ha construido (aceras, copas, murallas, templos). Esto genera una imagen fragmentada de la ciudad cuyos pedazos, donde aparece la voz lírica desempeñando distintos oficios, exhiben el proceso de edificación de la ciudad-poema:

Por el otro, el segundo momento de tal alegoría (la unión de los fragmentos) se descubre en el nivel semántico de este texto lírico: así, mediante una antítesis, la voz poética, al contrastar las distintas capacidades que tiene con la gran cantidad de labores necesarias para fundar la ciudad, genera una imagen completa de la urbe en el lector, a partir de imaginar el lugar usual que ocupan en la ciudad los objetos elaborados gracias a sus diversas habilidades: “(...) Ya es tiem- / po de que termine de construir este hombre, de darle aceras / y copas, pues me estoy quedando desiertos, sin murallas ni templos” (Oliva 124).

Asimismo, en los versos anteriormente citados se halla la idea de una modificación constante de la ciudad, la cual se puede relacionar, mediante una metáfora, con el proceso de creación de poemas caracterizado por la rescritura, es decir, los arreglos de la ciudad son los de la escritura (corrección de errores ortográficos o sintácticos, por ejemplo). Lo anterior se refuerza con la paradoja con que concluye el poema, por la cual la voz, que empieza a construir la ciudad-poema siendo un hombre racional y habilidoso, termina convirtiéndose casi en una bestia. De modo que, lejos de que esto implique un absurdo, tal transformación (que es la modificación o

rescritura de cualquier poema) le ha dado al texto lírico otras vías creativas para continuar su labor de construcción, pues lo pretendidamente acabado empobrece lo creado: “Al amanecer es posible que no sea más que una bestia en busca de alguien que destrozar” (Oliva 124).

Por último, hay que destacar el lugar y la función que “Génesis” ocupa dentro del libro. Si se localiza en el final de la primera sección de *Estado...* (una que ha empezado con una evidente reflexión metapoética) es para que, desde ahí, se diseminen, en cada uno de los poemas de las demás secciones, los fragmentos de la ciudad-poema fracturados por la voz poética<sup>54</sup>. De tal suerte que cada poema escrito en torno a la idea de la modificación de ciudad, que es la reescritura de un poema, sería uno de los componentes de aquélla, los cuales, ya reunidos, podrían dar una imagen cabal de la ciudad, al mostrar desde perspectivas particulares cada una de sus facetas.

Antes de explicar el proceso de la edificación de la ciudad-poema mediante la alegoría, se debe aclarar qué voz lírica es la que enuncia en dicho proceso. Por lo tanto, en “El artista (1)” aparece un sujeto lírico (nombrado desde ahora como “V1”) que plantea el objetivo principal de la escritura de su libro, al comparar ésta con la composición de *Las meninas*. De modo que aquella primera voz poética, que se considera a sí misma en “Para romper acosos” un escritor, escribe poemas dentro del poema (de largo aliento) que es *Estado de sitio*. Esto implica que existe una voz poética (identificada desde ahora como “V2”) que habla en estos poemas enmarcados en otros como en “Allanamiento”. En éste, por ejemplo, V1 se muestra, primero, expresando que escribió un poema: “No lejos de todo esto, encima de mi mesa / de trabajo, croa y se retuerce el poema / que acabo de escribir:” (Oliva 117) y, en seguida, leyendo los versos escritos en los cuales V2 habla ya: “mientras el fuego remonta / por la silla donde estoy atado” (Oliva 117).

Lo arriba planteado es producto del reconocimiento del funcionamiento del procedimiento literario llamado *mise en abîme* “por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto —o lo esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta. Ejemplo paradigmático es la escena del Hamlet en que se representa

---

<sup>54</sup> “Génesis” es un poema de la misma naturaleza que “Allanamiento”, es decir, un poema escrito por V1, de tal modo que la voz lírica que habla en este poema es V2. Entonces, el funcionamiento de la alegoría, a nivel libro, se percibe cuando V1 utiliza a V2 para fracturar la ciudad y posteriormente dispersar los fragmentos en todo el poemario, en tanto que tiene una visión global de la obra, ya que, como se mencionó en la introducción, *Estado...* se podría interpretar como un autoanálisis de un autor hecho a su propia obra; De tales facultades carece V2, pues testifica hechos que no sabe por qué suceden.

el asesinato del rey (teatro en el teatro)” (Forradelas y Marchase 269). En otras palabras, si *Estado de sitio*, en términos muy generales, presenta a un sujeto lírico que escribe un libro de poemas, los textos líricos que se crearon con base en este procedimiento muestran a otro sujeto que también escribe poemas, en los cuales se advierte el funcionamiento de la alegoría bejaminiana, puesto que de las acciones de V2 en favor del alzamiento de una ciudad se deducen las de la composición de un poema. De modo que en la identificación de dicho procedimiento empieza la unión de los fragmentos-poemas de la ciudad-poema, la cual se podría ver como la toma de conciencia progresiva de una voz lírica (V1), componente de un poema, de su condición ficticia.

Entonces, recordando que el conjunto de poemas a continuación comentados se construyó, además, con base en el *mise en abîme* provocando así la sensación de leer un poema dentro de otro (es decir, los poemas de esta serie forman parte del que V1 empezó a escribir en “Allanamiento”); el texto lírico que continúa el proceso de construcción de la ciudad-poema es “Movimiento Nocturno”. En éste, al declararse V2, en “Génesis”, sin fuerzas para culminar sus labores, aparecen no acciones (como en el primer poema de esta serie), sino sólo indicios de la construcción de la ciudad-poema (lo que implica que no se detuvo aquélla), los cuales se distinguen en dos momentos: en el primero mientras V2 “duerme” (este momento podría paragonarse con aquel en que un escritor, V1, crea) intuye que la ciudad se ha preparado para un cambio. Éste se nota no sólo en la personificación de la urbe: “la ciudad encoge uñas” (Oliva 159), sino en la acumulación de movimiento que provoca el “estremecimiento” en ella.

En el segundo, cuando V2 “despierta” (esta situación se podría comparar con el momento en que V1, el escritor, abandona su manuscrito para retomarlo después), las señales de transformación son más evidentes, pues descubre sus pertenencias en un lugar diferente al usual: “Sólo cuando me despierto / encuentro mi cuerpo de cabeza / mi cama en la cocina / mi casa en un monte” (Oliva 159). De lo anterior se podría deducir que, mientras V2 duerme, V1 construye- escribe la ciudad-poema, de tal suerte que cuando V2 despierta nota los cambios efectuados en su entorno (su diégesis). Por lo tanto, se podría adelantar que cuando V2 descubra su condición ficticia podrá unir (junto al lector) los fragmentos de la alegoría esparcidos por V1.

Si el poema anterior se caracteriza por evidenciar las señales que dejó V1 mientras erigía la ciudad-poema, “Derrumbe” pone énfasis en las sensaciones que V2 experimenta durante la creación de la urbe que, paradójicamente, aquí se percibe como la destrucción o el “derrumbe” o

la rescritura de un poema llevado a cabo por V1, en la cual se cumple, como se verá en el siguiente apartado, una de las constantes de la poesía oliviana: destruir el lenguaje para volver a crearlo. Así, este poema empieza con metáforas que tratan de definir tales sensaciones: “Es como tirarse a una lágrima / con un saco de piedras / a la cintura. Es como oler mal, como tener hambre” (Oliva 168). No obstante, “los efectos de la creación” se intensifican en el momento en que V2 duerme, al grado de que siente cómo su existencia es modificada violentamente<sup>55</sup> por V1 (como cuando un escritor cambia alguna característica de un personaje): “Por eso, cuando anochezco, / siento un fuerte dolor / que me hace trastabillar, / escucho la dinamita que estalla / salpicando mi cerebro en las paredes” (Oliva 168). Por último, cuando V1 despierta y observa lo recientemente creado por alguien más<sup>56</sup>, V2 decide explorar la ciudad para observar las modificaciones que ésta ha sufrido: “Cuando el dolor se calma / cuando una banderola me hace señas, (...) / me incorporo y es la otra ciudad, / (...) donde soy / el cometa / que viaja / fuera de su curso” (Oliva 168).

Como consecuencia de lo anterior, en “Concentración de la cólera” se podría mirar aquel recorrido de V2 por la ciudad-poema: “Todavía con olor a campesino, / con el morral al hombro, / voy descubriendo la ciudad, / la ciudad va desnudándose” (Oliva 170). Además, este viaje es importante por dos situaciones. Por un lado, dicho recorrido desencadena el del lector a través de este libro, porque, si lee con atención, podrá constatar cómo algunos fragmento de este poema-collage<sup>57</sup> se pueden relacionar con otros textos líricos de *Estado de sitio*; por ejemplo, la primera parte de “Concentración...” presenta lo que le sucedió a la voz lírica de “Allanamiento” después de que la policía irrumpió en su casa: la persecución: “Corro bajo de una luz de bengala / (...) Trastabilleo / hasta chocar con un carro / donde bajan hombres armados / que comienzan a golpearme” (Oliva 169) o lo que le sucedió a la pareja de “En una sola llama”, luego de su encuentro amoroso: la destrucción del lugar donde fueron libres por el amor: “¿Todavía vamos a besarnos, muchacha? / ¿Dónde, amor, / voy a acariciarte, / si han quemado tu cama, / clausurado tu cuarto / derruido tu edificio?” (Oliva 171).

---

<sup>55</sup> Violencia que, como más adelante en el libro se afirma, es una herramienta para crear la realidad: “la violencia como única arma capaz de crear la realidad” (Oliva 181), y, por lo tanto, otras de las características de la poética del poeta tuxtleco.

<sup>56</sup> En este punto, se debe aclarar que V2, como V1, también compone un poema, cuya construcción se deduce, no obstante, de la de la ciudad que se mantendrá erigiendo desde “Génesis”.

<sup>57</sup> Esta técnica, proveniente del cubismo literario, se explicará con detalle en 3.4.

Por otro lado, mientras V2 recorre diferentes sitios de la ciudad-poema, empieza a reflexionar sobre el hecho poético, de tal modo que no sólo vislumbra la insuficiencia del lenguaje poético, puesto que ante la violencia sistemática del Estado mexicano “las palabras no sirven para nada” (Oliva 170), sino que también percibe la manera de cómo resignificarlo mediante el uso de la intertextualidad, cuando V2 se pregunta por la naturaleza de su existencia: “¿Cuántos ojos / son mis ojos / cuántas bocas / tiene mi rostro, / cuántas, / qué innumerables / piernas me sostienen?” (Oliva 171), donde los “ojos” podrían aludir al uso de la pintura; y las “bocas”, a la recontextualización de otros poemas de múltiples tradiciones poéticas.

Asimismo, luego de visitar algunos espacios de la ciudad entre los cuales destaca la cárcel: “Hoy conozco otra ciudad, que me hace palidecer. / (...) Ahora estoy tras de las rejas de una prisión” (Oliva 171), el recorrido se convierte en un encierro: aquel escenario donde el poeta, en soledad, se enfrenta al leguaje. Lo anterior se intensifica cuando, preguntándose cómo terminó encarcelado: “¿Dé dónde diablos he llegado? / Vallejo, Vallejo” (Oliva 172), V2 compara su experiencia de reclusión con la de la voz lírica de *Trilce*, aludiendo principalmente a los poemas XVIII y XLI, en tanto que del primero recupera sutilmente la construcción de la celda: “Por entre los barrotes pone el punto / fiscal, inadvertido, izándose en la falangita / del meñique, / a la pista de lo que hablo” (Vallejo 180); y del segundo la tortura, que es más evidente en los primeros y últimos versos de “Concentración...”: “En tanto; el redoblante policial / (otra vez me quiero reír) / se desquita y nos tunde a palos, / dale y dale, / de membrana a membrana” (Vallejo 169).

De los versos arriba citados se entrevé ya otra forma de cómo se desarrolla el proceso de la edificación de la ciudad-poema: la construcción simultánea. Si bien en “Génesis” aparecía ya V2 desempeñando diferentes oficios-profesiones (“albañil”, “escultor”, “astrónomo”) y actividades (desbarataba, apuntalaba, le ponía bocinas a la ciudad), en “E pur si mouve” el nivel de conciencia de V2 (de que erige la ciudad-poema) aumenta, al grado de que, al constatar que ese algo (cuya identidad es V1, aunque V2 aún no lo intuye) que modifica la urbe no ha continuado con la construcción de ésta, V2 empieza a averiguar la razón por la cual “Nada se mueve en la ciudad” (Oliva 176), y, al comprobar lo ya sabido (que se ha detenido la creación: “La ciudad no da señales de vida”), vuelve a construir: “Días y días / levantando objetos, / gritando, / azotando puertas, / escandalizando, y nada” (Oliva 176). No obstante, V1 se ha mantenido componiendo los otros poemas con los cuales podrá concluir su propio libro, ya que

V1 durante todo *Estado de sitio* permanece en el cuarto de su casa, escribiendo sobre una mesa junto a sus materiales de trabajo cuyo escenario comparten otros poemas como “Impotencia del pensamiento puro”.

En consecuencia, en “Junto a la desesperanza” el hecho de que V2 construyera de nuevo, confundiéndose esta vez las actividades para elaborar tanto un poema como una ciudad: “Escribo sobre de una palabra, / hasta quebrar el lápiz (...) rompo rejas, destruyo puertas, destruyo diques / para que el canto / fluya libremente” (Oliva 205), podría interpretarse, considerando el título del anterior poema<sup>58</sup>, como una transgresión a las “leyes” (o la poética) del creador V1, igual a la de Galileo a las leyes eclesiásticas y científicas del siglo XVII. Así, al romperlas mediante la imagen expansiva de la construcción-destrucción de la ciudad: “Recomenzar, / girar, / echar aletas / y preguntarse: / ¿Soy el mismo?” (Oliva 205)<sup>59</sup>, V2 comprueba en “Exposición de un sol degollado” que es uno de los componentes de alguna obra literaria: “Me burlo de este personaje creado por mí, / casi igual a mí, / con algo de mis amigos, / de mis parientes, / de mis enemigos” (Oliva 180).

Por lo anterior, en “Ciudades”, intentando definir casi en el delirio qué es la ciudad donde ha estado recluido como “un personaje”: “la ciudad no es un collar de buitres en este debate, una / palabra gesticulando frente a la sinrazón” (Oliva 188); V2 descubre que existen más ciudades, las cuales podrían ser los fragmentos-poemas esparcidos en todo *Estado de sitio*, que son producto de la fractura o derrumbe de la ciudad de “Génesis” : “(...) hay presi- / dios, y rancherías, y otra ciudad encaramada en otra ciudad / que jamás conoceremos. Amordazado como estoy, boca aba- / jo, no la escucho, no la siento. Otra ciudad en las azoteas. / ¿Habrà otra bajo tierra?” (Oliva 188).

Así, al reconocer su condición ficticia, en “Ruinas” V2 se enfrenta a V1 o, al menos, trata de entablar un diálogo con ella, no obstante, fallido: “Te hablo / ¿Recuerdas la casa? / Ya no existe. / ¿La calle? (Oliva 193)”, con el fin de demostrarle a V1 (el escritor que elabora y corrige poemas en el “autoengaño inocente” de su casa) que también es una construcción artificial, creada, como V2, por quién sabe qué entidad (quizá Oliva): “Te digo: Tú y yo somos culpables. /

---

<sup>58</sup> Que es una frase (apócrifa) atribuida a Galileo Galilei, quien dijo “y sin embargo se mueve [la tierra, como los demás planetas, alrededor del sol]”, luego de abjurar el heliocentrismo copernicano ante el tribunal de la Inquisición que le condenó en 1633.

<sup>59</sup> ‘Aleta’ es una palabra perteneciente también al vocabulario de la arquitectura, ergo, de la construcción: “f. Arq. Cada una de las dos partes del machón que quedan visibles a los lados de una columna o pilastra” (“Aleta”).

Tú y yo somos víctimas” (Oliva 193). Por lo anterior, al vislumbrar el término de aquel encierro en el derrumbe de la ciudad: “La ciudad está a punto de derrumbarse, / y me regocijo / y siento miedo. / Va a caer sobre de mí” (Oliva 193); V2 empieza desesperada a buscar a V1, puesto que en el encontrarlo y revelarle “la verdad” (que son entes ficticios) hallaría la libertad de ambos: “Mi cerebro, / como un perro hambriento, / ha comenzado a buscarte en la lejanía, / en la zanja de los papeles / escarbada por la escritura, ladrándote, largamente crispado.” (Oliva 193). Sin embargo, cuando V2 ha localizado a V1, este último, víctima de la ficción (o la imaginación de un autor ignoto), se ha convertido en un ser híbrido (entre escritor y animal): “Zoohombre, el día muge” (Oliva 194). De tal suerte que V2 es desbordado por el silencio de V1 y por la certeza de que ahora sólo podrá ser, en medio de las ruinas carcelarias de la ciudad-poema, testigo de la muerte de ambos:

¿Escuchas? No escuchas.  
No sabes nada. ¿No ves nada?  
¿No sientes nada?  
Una arquería me rompe la crisma.  
Un edificio se desploma en mi baladro.  
¿Escuchas?  
Yo hablo por tu muerte. (Oliva 194)

Como consecuencia de lo anterior, en “El artista (2)” V2 consigue finalmente unir los fragmentos de la ciudad-poema cuando aparece hablando junto a V1. Esto provoca que se mezclen los dos escenarios ficticios elaborados mediante la aplicación de un *mise en abîme*, que produce un poema enmarcado (donde está la ciudad de “Génesis” que construyó y recorrió V2) y un poema enmarcador (donde está la casa en que escribe V1 sobre la ciudad-poema). Así, por un lado, V1 descubre su condición también ficticia: “Estoy como Velázquez, / fuera de la pintura (...) / Y no me encuentro *delante* de las cosas, sino *dentro* (Oliva 211), y, por el otro, V2 se libera del encierro en la página en blanco, rompiendo el estado de sitio en que, a su vez, se hallaba, es decir, lo rompe o concluye para destruir y construir otro lenguaje poético (lo que se deduce de la disposición de los versos más dispersos de “El artista (2)” en comparación a los largos y juntos de “El artista (1)”), pues ciertamente en el crear está la verdadera libertad:

Ahora doy vueltas a la última página y desaparezco.  
No me busquen.  
He roto el estado de sitio en que me encontraba.  
Nubes en manada se alejan de mí.  
Es como si naciera de nuevo.  
Pataleo, chillando.  
Tirado en un petate.

Estoy empapado de orín y lleno de mierda hasta el cuello.  
Tengo hambre. (Oliva 211)

En resumen, en este apartado se quiso mostrar cómo se desarrolló discursivamente el primer núcleo de la tipología de Pérez Bowie mediante la aplicación de la alegoría de Walter Benjamin. Por este recurso literario, se percibió la imagen de la construcción de un poema en la de una ciudad, luego de unir los fragmentos, a nivel libro, de aquélla mediante la identificación de una *mise en abîme*, los cuales se separaron y esparcieron en “Génesis” con la primera función de la alegoría. De modo que, por este otro procedimiento literario, los componentes del poema enmarcado se confundieron con los del enmarcador mediante la mostración del despertar de la condición ficticia de V2 que exhibió, además, el proceso de construcción de *Estado de sitio*, uniendo así los pedazos que formaron la imagen de la ciudad-poema. Por último, se debe apuntar que aquellos procedimientos literarios (sobre todo, la puesta en abismo) surgen de la ecfrosis referencial hecha al cuadro de *Las meninas* de Diego Velázquez, lo cual, como se verá a continuación, plantea los fundamentos de una poética caracterizada, desde el poema mismo, por la búsqueda y la experimentación.

### **3.2. “Una pintura boquiabierta”: el poema como poética**

En el segundo nudo de la tipología de Pérez Bowie, se encuentran aquellos poemas donde la voz lírica reflexiona desde el mismo texto lírico sobre su propio quehacer, es decir, la índole de la poética, su función y su relación con la realidad, lo cual resulta en una declaración del autor sobre su propia visión de la poesía; por ende, a esta clasificación pertenecen aquella “clase de textos que tienen por tema la definición de poesía” (Pérez 241).

Para *Estado de sitio*, Oliva empleó no sólo los mecanismos intuitivo-irracionales de la poesía para exponer explícitamente su manera de entender la imagen poética en el poema “Tercera naturaleza”: “Sin duda es el espacio al que llamamos vacío / y al que hay que llenar a toda prisa” (Oliva 142); sino también prácticas discursivas como las ecfrosis referenciales y nocionales de Luz Aurora Pimentel que constituyen el poema “El artista (1)” y el conjunto de poemas titulados como “Pintura”, con los cuales el poeta chiapaneco esboza su concepción de poesía a partir de los mismos poemas.

Con el fin de descifrar dicha poética se examinará, primero, “El artista (1)”, con el que deliberadamente empieza *Estado de sitio*, pues ahí se ubica a fin de desencadenar la reflexión metaliteraria que se mantendrá constante en toda la obra. Este texto lírico se puede seccionar en dos partes. En la primera, se describe meticulosamente, mediante una ecfrasis referencial pues “el objeto plástico tiene una existencia material autónoma [en el poema]” (Pimentel 207), el famoso cuadro del poeta español Diego Velázquez (1599-1960): *Las meninas*. En la segunda, la voz lírica, sugiriendo que su identidad es la de un escritor (“V1” se le denominó en el apartado anterior), establece una comparación entre el trabajo realizado por el sevillano con el que ella pretende lograr al finalizar la escritura de su libro: “una pintura boquiabierta”.

No obstante, antes de empezar el análisis de “El artista (I)” valdría la pena comentar que un origen posible del interés del poeta tuxtleco por la pintura está en el primer trabajo (corrector de estilo) que éste consiguió en el Departamento de Artes Plásticas de Instituto Nacional de Bellas Artes. En este lugar no sólo conoció y aprendió a analizar obras artísticas de diferentes disciplinas (música, danza, fotografía), sino que confirmó que el quehacer poético debía ser capaz de integrarlas:

En 1959, al final de ese año, tuve el primer trabajo de mi vida, y fue aquí en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Yo fui trabajador en el Departamento de Artes Plásticas, que en ese momento dirigía el maestro Flores Sánchez (...) el maestro me enseñó a escuchar música, me dio a conocer lo que era la danza contemporánea y quiénes hacían la danza contemporánea en esos años y también por supuesto a ver pintura, fotografía. Mi tarea en el Departamento de Artes plásticas era corregir en la famosa imprenta Madero de Vicente Rojo los catálogos de todas publicaciones que se hacían y esto me llevó a conocer a distintos pintores (...) Y comprendí también que el quehacer poético debe estar como lo fue en la antigüedad, en el primero y segundo renacimiento, [es decir] deben de estar las artes integradas”. (Oliva, 1:07:21).<sup>60</sup>

Aclarada una de las razones por la cual en *Estado de sitio* existe la referencia e integración de pinturas, música y danza, para comenzar el estudio del corpus elegido se debe mencionar que como apoyo teórico se recuperará el modelo de Vallerie Robillard<sup>61</sup>, basado en el modelo de escalas de Manfred Pfister, ya que a partir de un marco intertextual conformado por

---

<sup>60</sup> Transcripción hecha por mí del video “Homenaje al poeta Óscar Oliva”, disponible en la cuenta de Facebook del Instituto Nacional de Bellas Artes.

<sup>61</sup> Éste se hizo rescatando las nociones de la intertextualidad para determinar no sólo las referencias explícitas y las indeterminadas que aparecen, sino también para observar las diversas maneras en que la ecfrasis se expresa discursivamente en un texto. Robillard la creó para analizar los poemas de *Pictures from Brueghel* de William Carlos Williams. Además, este autor complementa aquel primer modelo con un “modelo diferencial”, el cual, como se aclarará más adelante, no se usará.

seis puntos (que se expondrán a continuación) permite “determinar las varias maneras en que interactúan el pre-texto [una pintura, por ejemplo] y texto destino [el poema escrito a partir de la pintura]” (Robillard 37), y, por consecuencia, entender la importancia de *Las meninas* en *Estado de sitio*, pues, como el mismo autor ha afirmado en algunas entrevistas<sup>62</sup>, este cuadro es el núcleo del libro.

Como consecuencia de lo anterior, el primer nivel de tal modelo a emplear es la comunicatividad. Con ésta se hace “referencia al grado en que la obra de arte visual se encuentra indicada en el texto, desde alusiones vagas hasta marcas explícitas, pasando por una referencia directa en el título” (Robillard 34). Así, al comprobar que la voz lírica, cuando describe la pintura, enumera el nombre de cada personaje, precisa su posición espacial, menciona explícitamente el título antiguo y actual del cuadro e incluso detalla sus medidas exactas: “(...) El cuadro se llamaba de / *La familia*. Mide 3.18 por 2.76 metros. Hoy es conocido como / *Las meninas*.” (Oliva 112); se advierte que el alto grado de comunicatividad que hay en “El artista (I)” se subordina tanto a no dejar duda alguna de la identidad de la pintura aludida, así como a representar casi totalmente aquélla en el texto con la escalofriante precisión de Velázquez

En este mismo sentido, la referencialidad, que es el segundo nivel de modelo de Robillard, sirve “para establecer qué tanto un poeta usa una obra de arte visual dentro de un texto” (Robillard 35). Por esto, si se observa la recuperación del léxico relacionado con la pintura (‘lienzo’, ‘caballete’, ‘retratos’, ‘Lienzos de Rubens’, ‘cuadro’), el uso de partículas espaciotemporales (‘por 1656’, ‘frente a’, ‘a su izquierda’, ‘sobre’, ‘en segundo término’, ‘en la pared’) y recursos retóricos como la elipsis: “La infanta, [está] enmedio [sic].” (Oliva 111), se concluirá nuevamente que el grado de referencialidad es muy alto, pues la mención al título de *Las meninas* se complementa con la referencia directa a cada uno de sus componentes, los cuales se describen en el texto poético.

Como consecuencia de lo anterior, se podría comentar que si el alto grado de comunicatividad y referencialidad de “El artista (II)” permiten ver el cuadro como “un mero

---

<sup>62</sup> Como en la entrevista “Escritores y poetas mexicanos: Óscar Oliva”, disponible en YouTube, donde el autor menciona que “yo creo que mi libro *Estado de sitio* (...) que fundamentalmente la visión de dónde partió es la pintura de Velázquez, *Las meninas* y también es el cúmulo de experiencias vitales que había tenido en toda mi formación como ser humano y como escritor de poesía” (27:14). Transcripción hecha por mí.

retrato naturalista, instantáneo, espontáneo, de la realidad” (Martí 12)<sup>63</sup>, también provocan que exista no sólo ese registro coloquial de la segunda sección de este poema y de otros más de *Estado...*, sino también aquellos poemas de corte político y testimonial que representan la realidad de forma realista para así concientizar al lector sobre la violencia del estado como en “El sufrimiento armado (1)”. Empero, dicho tono “realista” se notará también en aquellos poemas como “El refrigerador”, donde aparece esa voz lírica (que es un escritor) relatando, como a manera de bitácora de trabajo o crónica su rutina de escritura, que es un combate con el lenguaje: “El refrigerador cruje. Quiere decirme algo. (...) Regreso a la mesa de madera que al peso de mi aliento / y de mis codos convulsiona / en selvas y lluvias de danza recobrada. Reflexiono / Escribo” (Oliva 138).

El siguiente nivel del modelo de Robillard es la estructuralidad. Si bien en términos generales éste se refiere a “la incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior” (Robillard 35), para esta investigación la adaptación que este autor hace al modelo de Pfister, la imitación, se vuelve totalmente funcional, ya que con ella la disposición de los versos de “El artista (I)” se podría entender como el “intento del poeta por producir en su texto una analogía estructural con respecto a una pintura” (Robillard 35). Es decir, la ubicación de los versos en la página imita casi cabalmente la de los personajes en la pintura. Por ejemplo, en la primera estrofa de este poema la voz lírica enumera de izquierda a derecha los primeros seis personajes, logrando que cada verso se corresponda con cada uno de ellos.

De tal suerte que en el primer verso aparece Diego Velázquez pintando; luego, en el siguiente, los reyes reflejados en el espejo de fondo (profundidad que se consigue con el uso del gerundio “ejecutando”, puesto que, al subordinarse al verbo ‘pintar’, por iniciar una oración subordinada adverbial circunstancial de modo, su contenido queda en otro nivel sintáctico, como el reflejo de los reyes en otro nivel del espacio del cuadro). Después, en los versos subsecuentes se observa a la menina María Agustina Sarmiento que ofrece un búcaro con agua (cuya aposición ubicada debajo de los reyes recuerda que, a pesar de la importancia de su cargo, esta menina era un trabajador más de la corona) seguida de la protagonista, la infanta doña Margarita, cuyo verso está en medio de todos los demás, como en la pintura en medio de todos los personajes (además,

---

<sup>63</sup> Esta autora en su tesina “*Las meninas* de Velázquez: aproximación historiográfica” establece que la enorme cantidad de investigaciones hechas para interpretar esta pintura se clasifica en tres tendencias: la realista (a la que se adscribe la cita anterior), la histórico-empírica y la filosófica, de las cuales la primera dos se retomarán en esta investigación.

la longitud del verso parece corresponder con la altura que tiene en el cuadro). Asimismo, al lado de la infanta, se halla en otro verso a la otra menina, doña Isabel de Velasco, cuya aposición posicionada en el verso siguiente parece indicar la reverencia que ésta le hace a la infanta en la pintura. Por último, se mira en los últimos versos de esta primera estrofa a la enana Maribárbola (cuyo pedazo pequeño de verso es proporcional nuevamente a su estatura), acompañada de Nicolás de Portosato cuyo pie sobre el perro se representa con el encabalgamiento, quedando así el bufón encima del can como en la pintura:

Doña María Agustina Sarmiento,  
menina de la infanta doña Margarita,  
le ofrece en una bandeja un búcaro con agua.  
    La infanta, en medio.  
A su izquierda,  
    doña Isabel de Velasco,  
    también menina.  
    La enana Maribárbola. Y Nicolás de Portosato,  
con el pie izquierdo sobre el perro echado (Oliva 111).

Si bien la segunda estrofa sigue al inicio este mismo procedimiento por el cual la voz lírica, luego de destacar el marco, donde presenta de derecha a izquierda a los personajes restantes en el poema (la y el guardadamas, el aposentador José Nieto Velázquez), con la frase “En segundo término:” que se corresponde con aquel segundo nivel de *Las meninas* que da el efecto de profundidad, se debe resaltar que de este ejercicio efrástico se deduce uno de los fundamentos de la poética de Oliva: la interdisciplinariedad en las artes. Oliva aclara lo anterior mejor en el prólogo a la *Poesía de la perseverancia. Antología personal* cuando menciona que “creo que a la poesía hay que abrirla con los lenguajes de la ciencia y de las nuevas tecnologías, y de las otras artes no literarias (...) [puesto que] la poesía es, nada más, lenguaje abierto de significados hasta el máximo de sus posibilidades...” (Oliva 14). Así, la voz lírica ocupa la precisión de la representación de la pintura al capturar objetos de la realidad con el fin de poder hacer lo mismo con la escritura poética, abriendo así las posibilidades de significación de la poesía, puesto que, en lugar de usar como es usual metáforas para describir *Las meninas* con exactitud, ahora el poema copia la estructura o la disposición de los objetos en el cuadro para asegurar así la aprehensión del objeto en cuestión. Lo anterior Oliva lo llevará al extremo, como se verá en el apartado 3.5., al fusionar armónicamente los recursos de la poesía y la pintura mediante la poesía visual.

De acuerdo con Robillard, el siguiente nivel es la selectividad. Por éste se comprende por qué “sólo algunos elementos selectos del pre-texto [una pintura, por ejemplo] se destacan en el segundo texto [el poema sobre aquella pintura]” (Robillard 35). Puesto que es imposible representar en el poema, como se constató en el nivel anterior, todos los elementos de *Las meninas* (hay quienes incluso mencionan que Velázquez logró pintar el aire que circulaba en su taller), la voz lírica sólo señaló algunos como el lienzo, el caballete, el espejo, el búcaro, la cortina, con los cuales recrea el taller del pintor sevillano en el texto lírico con el fin de edificar el propio en la segunda estrofa. Este “taller” o casa-cuarto de la voz poética es muy importante, porque aparecerá no sólo en los poemas más metapoéticos (debido a su mayor referencia al proceso de creación como “Allanamiento”, “El refrigerador”, “Movimiento nocturno”), sino también en otros de corte político como “El sufrimiento armado (2)” o en otros donde impera la memoria como “Descripción de una reunión con algunos amigos de la infancia”. Esto da la sensación de que estos últimos poemas son el producto de la utilización de los materiales de trabajo que la voz poética tiene sobre su escritorio, de tal suerte que la imagen general que esto conforma es la de un escritor releendo sus poemas con el fin de criticarlos para mejorarlos.

Además, si bien la selectividad es alta a causa de la gran cantidad de objetos de la pintura que se insertan en el poema y en un mismo lugar (las primeras dos estrofas), se debe subrayar la importancia de la selección de uno de tales elementos: los “lienzos de Rubens”, los cuales se suelen identificar (Martí 16) con las pinturas *Minerva y Aracne*, y *Apolo y Marsias*, copias de obras de Rubens y Jordaens, respectivamente, que el yerno de Velázquez realizó. Lo importante de estos cuadros son sus temas que simbolizan “la victoria del arte divino sobre el Oficio humano, o la victoria del verdadero arte sobre la torpeza, lo que convertiría a *Las Meninas* en una alegoría sobre la creación artística” (Furió 27 *apud* Martí 16).<sup>64</sup>

Entonces, si por un lado la referencia a aquellos cuadros que son una alegoría de la creación artística provoca también la reflexión metapoética en el poema, la cual se refuerza con la inclusión de aquel Velázquez que se pinta a sí mismo; por el otro, lo relevante es que de este componente se desprende otro de los principios de poesía oliviana: la intertextualidad o bien la segunda memoria de las palabras: “los lectores y autores de poemas debemos encarar esa

---

<sup>64</sup> Además, para los fines de esta investigación, se ocupará, sobre todo en la conclusión, aquella interpretación de *Las meninas*, por la cual parece que “Velázquez se propuso demostrar en el cuadro el elevado *status* social de su arte y sus “nobiliare” aspiraciones personales; aspectos respaldados por la visita de los reyes a su taller.” (Martí 18).

segunda memoria” (Oliva 16)<sup>65</sup>. Quiero decir: así como Velázquez contempló en la construcción de *Las meninas* la inclusión de ciertos cuadros que ayudaran a elaborar cierto sentido; también la voz lírica, que es un escritor (pues no hay que olvidar que este poemario lo “protagoniza” alguien que está escribiendo un libro), consideró que de entre “todos sus materiales de trabajo” hubiera libros que también contribuyeran a reflejar esa batalla que mantiene con el lenguaje cuando escribe, por la cual el poema se vuelca sobre sobre sí mismo preguntando por su naturaleza. De tal suerte que, si *Las meninas* es cuadro de cuadros, *Estado de sitio* sería un libro de libros. Por esto, el apartado 3.4. se encarga de identificar sólo algunas de las muchas referencias literarias de *Estado...* con el fin de mostrar cómo sirven específicamente para el desarrollo de la reflexión metapoética:

En segundo término:

doña Marcela de Ulloa, “guardamujer de las damas de la reina”, y un guardadamas. En la puerta del fondo descorre una cortina el aposentador don José Nieto Velázquez. En la pared, lienzos de Rubens. El cuadro se llamaba de *La familia*. Mide 3.18 por 2.76 metros. Hoy es conocido como *Las meninas*. (Oliva 111)

El penúltimo nivel de la escala de Robillard es la dialogicidad. Con ésta se conocerá “la manera en que el poeta crea una tensión “semántica” entre el poema y la obra gráfica al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto” (Robillard 36). Entonces, dicha “tensión” es evidente a partir de la tercera estrofa de “El artista (I)”, debido a que en ésta la voz poética ya no continúa describiendo el cuadro, sino que ahora emplea la efrasis de *Las meninas*, comparando así su trabajo poético con el pictórico de Velázquez, para plantear el objetivo de su escritura y para preguntarse sobre el fin de ésta:

He aquí lo que yo hago:

con todos mis materiales de trabajo  
me instalo de un golpe en este libro,  
sentando plaza en su plaza.

Mi intención es la siguiente:

¿Cómo hacer que este libro y yo lleguemos a ser indivisibles?  
¿Cómo hacer que el poema rompa con el sometimiento al  
papel? (Oliva 112)

---

<sup>65</sup> El término “segunda memoria” proviene de “¿Qué es la escritura?” de Roland Barthes: “las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (Barthes 76)

Sin embargo, en el último verso de aquella estrofa se vislumbra también ese matiz de la metapoésia proveniente de la tipología de Pérez Bowie, por el cual la creación de un poema es la lucha del poeta contra el lenguaje (que, a su vez, es una característica de la metaliteratura, como se mostró en el apartado 2.1.), ya que justamente la ecfrosis suscita, al tratar de representar o traducir en palabras una obra de arte visual y percatarse de que es imposible convertir cada elemento visual en uno verbal, la reflexión no sólo entre “los límites entre el lenguaje y la realidad, sino también entre la realidad y la ficción, y entre los diferentes lenguajes” (Plaza 35). De modo que en el marco de referencia nuevo en que se inserta *Las meninas* se observa no sólo el alto grado dialogicidad de “El artista (1)”, sino también dos notas más de la poética de Oliva.

La primera sería la arritmia, por la cual “Oliva rompe deliberadamente el ritmo cuando éste se vuelve monocorde. Para él, integrar no es armonizar, sino articular las contradicciones” (Casar 6). Esto se evidencia en el cambio de registro del poema, el cual empezó siendo uno meramente técnico para detallar el cuadro y terminó como uno coloquial para escribir, como Da Vinci en una bitácora de trabajo, los avances, desviaciones y críticas de la escritura del libro en construcción. La arritmia también es evidente en la extensión de un poema en comparación de otro, por ejemplo, en la tercera sección de *Estado...* al poema de largo aliento (pues ocupa seis páginas) que es “Mar sin palabras” le sucede “Movimiento nocturno” (que acaso utiliza media página); no obstante, los poemas que le siguen a aquél son igualmente cortos, por lo cual termina dicha sección con un poema de mediana extensión (“Declaración de prensa”).

La segunda nota, por su parte, sería la convergencia del mundo interno y el externo del poeta en el poema. Oliva explica lo anterior, en su *Discurso Premio Chiapas de Literatura* de 1990: “La poesía nace de uno mismo, es la visión interior junto con la visión exterior que tenemos de todo lo que nos rodea; así, cada poema debe cumplir con una verdad auténtica” (Oliva). Esto es claro al comparar los registros lingüísticos de este poema, puesto que si con uno la voz lírica da testimonio sobre la pintura que observa, como cualquier otra persona que frente al cuadro tomara notas mentales; el segundo se subordina a evidenciar lo que *Las meninas* le sugirió específicamente a esta voz poética (la reflexión metapoética). Tal conjugación se reutiliza en “El sufrimiento armado (1)” con la diferencia de que ahí ya no se interpretan los hechos objetivos de una pintura (el número de personajes, su vestimenta), sino los de los crímenes del Estado mexicano.

La última categoría del modelo Robillard es la autorreflexividad. Esta categoría se particulariza por el hecho de que con ella “el poeta específicamente problematiza y reflexiona sobre la relación entre el poema y su referente pictórico, o, por ejemplo, entre su propio medio y el de las artes plásticas” (Robillard 36). Tal problematización resulta del paralelismo que se establece entre aquel Velázquez que pinta que pinta y la voz lírica que escribe que escribe. Quiero decir: la voz poética (V1) en la mostración del proceso de construcción de la pintura ve la manera en que ella podría cohesionar todos sus “materiales de trabajo”, debido a que la sola inclusión de referencias varias y recursos de otras disciplinas artísticas no es funcional en tanto que no se compruebe su utilidad en la obra, la cual se consigue al mantener una autocrítica constante a una obra en proceso de creación sin término. Así, a partir de lo anterior se esboza otro de los principios de la poesía oliviana: lo inconcluso del poema o como Oliva lo propone en *La poesía de la perseverancia*: “una poesía que sea un proceso, no un resultado, una negación, no una afirmación” (Oliva 11). Esta cualidad, pues, no se debe de perder de vista para entender lo inacabado de cada uno de los procesos que se proponen en esta tesis, pues esto no es consecuencia de una falta de pericia, sino del establecimiento de una concepción particular de poesía.

Asimismo, si bien, como se mostró más arriba, la reflexión de la voz poética sobre la naturaleza de su escritura se hace patente a partir de la tercera estrofa de “El artista (1)” proponiendo lo que poéticamente quiere concretar (“una pintura boquiabierta”, es decir, la integración interartística); la de la relación entre el poema y su referente pictórico aparece más claramente en “El artista (2)”. Aquí, la voz no sólo cuestiona el resultado de su libro: “Frente al manuscrito que acabo de terminar, / descubro texturas que no he matizado, / tinieblas que hay que aclarar” (Oliva 212), sino que el paralelismo arriba planteado termina disolviéndose, ya que la voz se ha convertido en una especie de Velázquez que ya es literalmente una pieza de su obra (“Estoy como Velázquez, (...) / Y no me encuentro *delante* de las cosas, sino *dentro*.”), y, asimismo, los elementos del cuadro se mezclan con los del cuarto-casa: “Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez / se levanta de su asiento, / donde me ha estado viendo todo este / tiempo, y se despide mí” (Oliva 212), la consecuencia de lo anterior en el apartado 3.1. se explicó con detalle.

Lo arriba señalado es posible en tanto al cumplimiento de otra de las máximas de la poética de Oliva que propuso en *Discurso...*: “De una u otra manera la poesía siempre debe

desarrollarse en imágenes, frases expansivas, que nos lancen en direcciones múltiples y desemejantes, que provoquen superposiciones de sentidos simultáneos...” (Oliva). Esto se nota mejor cuando se observa, por ejemplo, cómo de uno de los versos con que inicia “Descripción de una reunión con algunos amigos de la infancia” (que es un poema donde se yuxtapone el presente de la voz-escritor y su pasado) surge el poema “Impotencia del pensamiento puro”, como si hubiera sido el producto de glosar “Descripción de una...”. De tal suerte que si antes contribuía a la distinción entre la infancia y la adultez, ahora dicho verso, “Es como si yo escribiera con una mano metida en la sangre” (Oliva 136), sirve para intensificar la búsqueda de la voz poética para atenuar la insuficiencia del lenguaje poético, porque no sólo detalla las sensaciones (de locura) que experimenta la voz mientras confronta a tal lenguaje, sino que apunta hacia los lugares donde, como se comentará en el apartado 3.4., descubrirá las herramientas discursivas para resignificarlo.

No obstante, el esbozo de la poética de Oliva desde el mismo discurso lírico continúa planteándose a lo largo de la serie de poemas cuyo título es “Pintura” que está dispersa en las cinco secciones del poemario. La peculiaridad de tales textos recae en que su título sugiere no sólo la presentación de una pintura, sino que su conexión revela la progresión del advenimiento de lo que la voz lírica llama: “una palabra / con vida propia” (Oliva 183). Es decir, cada “Pintura” exhibe, a la manera de las que representan el *Viacrucis*, una etapa del surgimiento de aquella “palabra” que lucha con otra a fin de crearse.

Antes de examinar aquellas pinturas, se debe aclarar que, aunque el modelo diferencial con que Robillard complementa el de escalas arriba aplicado (cuyo fin fue analizar algunos poemas efrásticos de William Carlos Williams) serviría para identificar las más indeterminadas referencias a inimaginables fuentes pictóricas que oculta este conjunto de poemas, no se empleará, debido a que esto implicaría buscar todas las alusiones existentes en cada “Pintura”. De modo que llevar a cabo lo anterior no sólo rebasaría por mucho los objetivos de esta investigación, sino que no se podría observar en tales poemas aquellos primeros intentos de aplicar los recursos de las artes visuales a la poesía. Quiero decir: tratar estos poemas como producto de una efrasis nocional (cuadros ficticios, sin referente a la realidad) sería confirmar que no basta relacionar las técnicas de varias disciplinas artísticas, sino que se deben integrar para formar un género híbrido, lo cual se consigue con más exactitud, como se propone en el apartado 3.5., con la poesía visual.

Ahora bien, este conjunto de poemas se construye a partir de otro pilar de la poesía oliviana: la perseverancia para nombrar con precisión la realidad o como el poeta tuxtleco lo planteó en *La poesía de la perseverancia*: “la perseverancia en la escritura es más que una disciplina o un capricho. Es una actitud vital para tratar que un texto reproduzca una realidad con un profundo aliento interno. Para que ese texto crezca creando su propia realidad” (Oliva 10).

Asimismo, se debe esclarecer que este proceso que involucra a cada “Pintura” es resultado de la inconclusión de otro: el de la resignificación del lenguaje poético desde los propios procedimientos literarios de la poesía, comentado en el apartado 3.4.; es decir, luego de que la voz poética comprueba la insuficiencia del lenguaje usado en notas periodísticas o discursos políticos, y, por ende, forja un lenguaje poético que se desvie de aquellas convenciones lingüísticas impuestas por el poder político, nota que la poesía en sí misma es incapaz de resolver lo anterior, pues el lenguaje poético también es insuficiente incluso para asir la realidad. En consecuencia, la voz lírica empieza una búsqueda expresiva a través de diferentes artes (aquí es interesante resaltar que esta pesquisa también se realiza en la música y la danza), de tal modo que explora con este proceso, que involucra a cada “Pintura”, los recursos del arte pictórico con el fin de crear una realidad propia. Empero, cabe comentar que sólo se revisarán aquellos elementos de estos poemas que determinen mejor el desarrollo de tal proceso, ya que la explicación meticulosa de cada uno de ellos merecería la extensión de un artículo académico completo.

Así, la “Pintura (1)” es el comienzo de tal progresión. Este “cuadro” se realiza, como los otros de la serie, mediante una ecfrosis nocional, porque “el objeto “representado” sólo existe en y por el lenguaje” (Pimentel 207). Si bien para usar ésta “basta con presuponer un cuadro” (Plaza 35), este poema rescata, como los demás, algunos de sus recursos prototípicos como el uso de léxico relacionado con colores (“lo azul”), la sinestesia que es consecuencia de convertir en texto un objeto pictórico (“se escucha el nacimiento de lo azul”) y de partículas espaciales como en el verso “Junto al polvo que es un bloque puntual”, cuya metáfora es también otro recurso común de la ecfrosis (Plaza 40). Asimismo, cabe resaltar, aunque sucede lo mismo en cada “Pintura”, el uso de los paréntesis, los cuales representan el marco que cubre el perímetro de una pintura, de modo que, sumado al título, da la impresión de que se mira, al leer, un cuadro; en este mismo sentido, se podría proponer que, quizá, el blanco de la página correspondería al de la pared de la sala, donde se suelen exponer los cuadros; esto daría el efecto de que la lectura de estos poemas se experimentara como si fuera la visita a la exhibición de unas pinturas.

También, es importante destacar los verbos conjugados para la descripción de la “Pintura (1)”, pues aquéllos se retoman de “El artista (1)” con el fin de provocar la misma sensación de movimiento. Con esto, se constata cómo los fundamentos poéticos planteados implícitamente en aquel poema en otros ya son aplicados: teoría puesta en práctica. Entonces, la imagen general que este poema aporta a la progresión mencionada es la de la llegada, desde la destrucción, de una palabra que anuncia el surgimiento de una forma distinta de poesía.

Para entender, entonces, cuáles eran esas otras formas de poesía a las que responde esta “palabra [que] se desliza” (Oliva 122), es preciso recordar el ataque de Octavio Paz, lanzado desde el prólogo de la antología *Poesía en movimiento*, en contra de la poesía política de La Espiga Amotinada:

En 1960 apareció un libro, *La espiga amotinada* [...] El título del libro era romántico y un poco retórico. Los poemas también lo eran. La actitud del grupo era exagerada. Paso por alto la retórica y me quedo con el romanticismo y la exageración. A este libro siguió otro: *Ocupación de la palabra* (1965). Sin someterse a los necios preceptos del “realismo socialista”, los cinco han declarado que para ellos el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio de la sociedad. Esta pretensión, en la segunda mitad del siglo XX, puede hacer sonreír. Por mi parte creo que, inclusive si se estrellan contra el famoso muro de la historia, pensar y obrar así es un punto de honra para cualquier poeta y más si es joven (Paz 28).

Este prólogo y el ensayo *El arco y la lira* le sirvieron a Paz para “fijar un canon sustentado en la autosuficiencia del lenguaje poético como la tradición que debería prevalecer en nuestras letras [mexicanas]” (Aguilera 40). Por esto, de esta serie de “Pinturas” se deduce otro rasgo de la poesía oliviana, puesto que si para el poeta chiapaneco, según sugirió en *Discurso...*, “la poesía tiene que ser (...) uno de los ejercicios de la libertad humana (...) [porque con ella] el poeta sabe que siempre hay que dudar de todo, que hay que rechazarlos los dogmas, las iglesias, las academias, todo lo que se dicta desde el poder” (Oliva), entonces la serie representaría en general ese cuestionamiento a las instituciones literarias (ciertamente auspiciadas por las políticas) al “pintar” o “retratar” ese combate del poeta con un lenguaje insuficiente característico de la metapoésía.

Mientras tanto, la etapa de la progresión arriba indicada que exhibe “Pintura (2)” es la aparición de esta palabra monstruosa y frágil, como un ser humano al nacer, pero colmada con la esperanza de cambio. Aunque este poema se construye casi con los mismos recursos léxico-semánticos y gramaticales del anterior: el empleo de metáforas (“*Su excremento es un musgo fértil*”) para convertir una forma visual en verbal, el uso de partículas espaciales (“*Encima de la*

*selva que ronca / bajo el sol*”) distribuidas de tal forma que imitan la posición de los objetos del cuadro (por eso, la locación prepositiva ‘encima de’ está posicionada justo arriba de la preposición ‘bajo’), lo que particulariza a este poema es la elipsis del nexos comparativo ‘como’ en el primer verso, “*Escolopendra de un solo prodigio*” (Oliva 135), puesto que de esta manera su ocultamiento expresa, más que la idea de sorpresa por la aparición de “la palabra con voz propia”, la del derrumbe o destrucción del lenguaje mediante la desaparición de elementos lingüísticos con el fin de poner en su lugar los visuales. Esto está en consonancia con que, según Oliva en *La poesía de la perseverancia*, la creación del lenguaje poético resulta de su destrucción: “[Los integrantes de La Espiga Amotinada] éramos jóvenes que tratábamos de destruir el lenguaje y volverlo a crear, según habíamos aprendido de Huidobro en *Altazor*, de Neruda en *Residencia en la tierra*, y de José Lezama Lima, en *Dador*” (Oliva 14).

Por su parte, “Pintura (3)” ostenta, dentro de la progresión del advenimiento de “la palabra”, la imagen del enfrentamiento de ésta con un lenguaje supeditado a su restrictiva lógica-causal, a las convenciones literarias y al poder político. Para “pintar” esta imagen en el poema, además de la elisión del verbo ‘ser’ en “[es] *Expansión de estertores* [la palabra]” en cuyo vacío se intensifica la idea del ruido en aumento o del empleo de partículas temporales como ‘entonces’ y espaciales como ‘en’ y ‘donde’ cuyo fin es incrementar la idea de movimiento de los verbos y recrear la ubicación de los objetos visuales en la página en blanco, se utiliza principalmente la metáfora<sup>66</sup> a partir de la cual se personifica a “la palabra” igual que un ser humano que combate, puesto que así ésta puede sacudir, romperle los dientes y roerle los huesos a aquella palabra manipulada, como se apuntó en “Pintura (1)”, por las instituciones literarias y políticas.

Lo anterior no es raro si se recuerda que, según Eduardo Casar, la poesía de Oliva es “subrayadamente corporal”, de tal modo que “manos, articulaciones, labios y saliva; amputaciones, sangre, nervios y movimiento, aparecen siempre en sus poemas para redoblar su tangibilidad” (Casar 7). En consecuencia, la voz lírica usa partes del cuerpo para ‘pintar’, a la manera tan realista (casi fotográfica) en la que Velázquez pintó *Las meninas*, las acciones cruentas producidas por el enfrentamiento de dos poéticas: una, la de Oliva que apuesta por la integración tanto poética como interartística, contra otra cerrada y dictatorial como la de Octavio

---

<sup>66</sup> Entendida, según *Las figuras retóricas. Lenguaje literario 2*, como la traslación de los significados que particularizan a un ente animado a los de uno inanimado (García 54).

Paz (aunque esto no quiera decir que Oliva no reconociera cierta parte de la obra poética del premio nobel, como se verá en el apartado 3.4.):

*(Expansión de estertores  
La palabra sacude a la palabra  
Suplantadora  
De dos manotazos le rompe los dientes  
¿Cuál es tu parte en esta creación?  
Se inclina hacia la miserable  
Comienza a roerle los huesos (Oliva 161)*

También, en “Pintura (3)” destacan, además del uso de la anáfora del sustantivo ‘palabra’ en el segundo verso que da el efecto de mirarse en un espejo y de percatarse de que su reflejo no corresponde con su identidad, los últimos versos de este poema, pues muestran el intento de “la palabra” de asir la realidad; no obstante, sólo puede pensarla o imaginarla: “*Entonces piensa en un lago / Su frente se derrite / Su frente es un charco / Donde un pez salta*”, advirtiendo así la inestabilidad de aquella debido su formación incipiente .

Por lo anterior, “Pintura (4)” exhibe la etapa de la progresión, en la cual aparece, por la destrucción del lenguaje poético, la comparación de “la palabra con voz propia” hasta este momento construida con la que se pretende conseguir. Para materializar lingüísticamente la imagen arriba especificada se emplea, primero, el juego con los tiempos verbales, porque del cambio del uso de perífrasis verbales con valor de futuro “van a surgir”, “*Palabras en las profundidades del diamante / van a surgir (...) / Con otros sentidos desacostumbrados a vestirse*” (Oliva 175), a un solo verbo en presente de indicativo “resplandece”: “*A lo lejos fuera del diamante resplandece un libro / Hecho pedazos*”) se deduce que el primer uso verbal representaría aquella palabra casi idealizada que al “rugir” y “gorjear” puede destruir el lenguaje para volver a crear otro; mientras que el segundo denuncia su inacabamiento: su proceso aún de construcción por el cual es incapaz de reestablecer el vínculo entre las palabras y las cosas.

Además de que el uso de léxico relacionado con la mirada y la visión (“*Invisible diamante en los de dedos de un diamante / que no se puede ver, ni tocar, ni oír*”) recomienda al lector agudizar los sentidos de la vista y el oído para descifrar estos poemas; la anáfora del sustantivo “diamante”, que se repite en cuatro ocasiones en el poema, no sólo ubica obsesivamente en la página el lugar de donde florecerá “la palabra” una vez destruida aquella joya (o lenguaje poético) en donde está prisionera, sino que alude a aquella uniformización estética, perpetrada por Paz, a la que Oliva decía “NO” en *La poesía de la perseverancia*,

afirmando que “he aprendido a aventurarme y no conformarme de una manera conservadora con la tradición, sino abrir ventanas para que entre el aire fresco y toque mis escritos” (Oliva 14). En consecuencia, este poema-pintura podría interpretarse como un recordatorio de que, si bien se debe acudir a la tradición lírica para escribir, ésta no debe convertirse en norma alguna que se transforme en imposición, sino la manera certera de subvertir cualquier canon literario.

Por su parte, “Pintura (5)” representa, en la progresión en cuestión, la imagen del caos producido cuando “la palabra” trata de nombrar la realidad. Esta inestabilidad a causa de aún estar en composición se representa principalmente mediante el empleo del retruécano, que, a su vez, es consecuencia de transformar un elemento visual (e imaginario) en uno verbal y por el cual sucede el cruce sintáctico y semántico entre los versos “*Las tetillas / Del canto / Que corre al sol de la fiebre*” y “*El sol y la fiebre / Son un navajazo en las pupilas / Que en la fiebre del sol / Son pupilas sin tetillas*” (Oliva 195). Si bien en un principio lo anterior parece un simple juego de palabra, adquiere otra dimensión cuando se recuerda aquel *Discurso...* de Oliva, donde proclama que la poesía debe contener frases e imágenes expansivas capaces de lanzar al autor y lector hacia direcciones múltiples y distintas, debido a que en este mismo poema se emplean las palabras de los primeros versos que crean cierta imagen (un canto cuyo sonido “corre” o escapa de la fiebre para llegar al sol) para construir con aquellas mismas, aunque con diferente distribución sintáctica, otra imagen disímil a la anterior (unas pupilas que bajo un sol enfermo de fiebre no tienen “márgenes” o párpados debido al intenso calor). En consecuencia, habría que matizar que en “Pintura (5)” se dibuja o traza “el caos”, pues más bien aquél es la superposición de mundos múltiples edificados simultáneamente con los mismos materiales de versos o poemas distintos.

Finalmente, “Pintura (6)” es la conclusión de la progresión del advenimiento de lo que la voz lírica llama: “una palabra con vida propia”. Mas, la imagen que este poema contiene no es, comparando esta serie con las de *Viacrucis* católico, la de la atmósfera extática de la resurrección de Cristo, sino más bien la de sus caídas, es decir, la de la derrota por el lenguaje poético. La voz poética, entonces, “pinta” tal imagen mediante la partícula temporal ‘cuando’ que es un nexo temporal que introduce una oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo (con un matiz de simultaneidad) mediante la cual yuxtapone aquel pasado donde imperaba cierta poética autorreferencial (simbolizada con los cerdos) y aquel presente en que Oliva trató de erigir otra

visión de poesía (representada con el canto): “*Cuando los cerdos cagan los restos de la noche / Cubriendo todo un tiempo ilimitado / El canto es una planeta que quema*” (Oliva 200).

Además, con los deícticos o los adjetivos demostrativos ‘tal’ la voz lírica intenta indicar al lector-espectador que pone frente a él esta nueva palabra (como si fuera una pintura recién hecha de cuya exhibición surge su sentido) que se ha mantenido escribiendo como Velázquez pintando *Las meninas*. Quiero decir: la mostración del proceso de creación (a partir de la mención de lo que se ha realizado: una ‘descripción’) sugiere que éste no está concluido, sino que continúa: “*Tal es la fiebre de estos hechos / Escritos en la tinta de la emoción / Tal es la descripción de estos alaridos*”. Tal inconclusión aumenta con el uso de las metáforas, pues con ellas “la palabra” demuestra que sólo puede definirse a sí misma “*El canto es un hierro que quema*”, es decir, hablar de sí misma, y, por tanto, no de la realidad. Por lo tanto, la conclusión de esta progresión de “pinturas” termina con la misma insuficiencia del lenguaje poético con que empezó.

En consecuencia, se concluye que, si este primer acercamiento de la poesía a los procedimientos pictóricos fue insuficiente en tanto que la primera sólo imitó a la segunda, en el apartado 3.5. remienda el error (gracias a la reflexión metapoética con la cual la voz lírica autocritica sus poemas), logrando que la poesía no sea una copia de una pintura, sino la pintura misma (sin que esto signifique que ya no se empleen los procedimientos poéticos, sino que se fusionan con los pictóricos).

### **3.3. “Las palabras no sirven para nada”: la imposibilidad del decir**

Para Pérez Bowie hay un conjunto de poemas cuyo tema es la expresión del vacío de la impotencia creadora y, por tanto, “su único mensaje es exclusiva -y paradójicamente- la ausencia de mensaje” (Pérez 243). De acuerdo con lo que hasta ahora se ha expuesto, la tipología de núcleos temáticos del autor citado está compuesta con base en una gradación de la abstracción de la reflexión metapoética presente en cada nudo, de tal suerte que el primero es el más identificable en los poemas y el último el menos perceptible.

Por esto, el tema de “la imposibilidad del decir” es difícil de identificar en los textos líricos, puesto que con ésta los poemas dicen “nada”, en contraposición al siguiente nudo (la insuficiencia del lenguaje) donde los poemas dicen “la nada” a partir de criticar la incapacidad

del lenguaje de representar la realidad. Para entender aquella “nada”, Mariana Ruiz realiza una anotación a este tercer núcleo temático al notar en él su parecido con “la poética del silencio”<sup>67</sup> explicada por Ramón Pérez Parejo en *Metapoesía y ficción*, por la cual “la palabra se estrecha y se recluye, se regresa al silencio primigenio y significativo, tan sólo manchado por algunos signos que adquieren mayor significación en su breve y luminoso fulgor” (Pérez 289 *apud* Ruiz 18). Por consecuencia, “la nada” podría interpretarse como un regreso de la palabra al silencio, que, paradójicamente, es posible representar con el mismo lenguaje.

Lo arriba señalado sucede en el poema “Manifestación”, el cual inaugura la cuarta sección de *Estado de sitio*, donde aquella temática política que ha sido aplaudida y estudiada en varias ocasiones<sup>68</sup> se desarrolla en plenitud. “La imposibilidad de decir” precisamente tiene cabida en este poema si se revisa su contexto histórico-social: el 13 de septiembre de 1968 estudiantes de diversas instituciones educativas convocaron a La marcha del silencio donde “Lo único que se podía escuchar eran solamente murmullos y los pasos de los jóvenes” (Barros) con el fin de entablar un diálogo público con el Estado mexicano, puesto que las consignas y gritos comunes en las anteriores movilizaciones estudiantiles sólo habían demostrado que servían para nada.

Por esto, se entiende aún más el uso de la paradoja en aquella frase que era uno de los elementos que estructuraron la convocatoria de la marcha en cuestión y que Oliva integró a este texto lírico mediante la intertextualidad, ya que ahora el silencio, que en esencia es inaudible y sin sentido intrínseco, podría contener la elocuencia que se le atribuía a las palabras embellecidas por la retórica, es decir, el silencio sería ahora el único procedimiento que podría persuadir al gobierno mexicano para entablar un diálogo: “HA LLEGADO EL DÍA EN QUE EL SILENCIO / ES MÁS ELOCUENTE QUE LAS PALABRAS / QUE ACALLARON LAS BAYONETAS” (Oliva 167). De este último verso llama la atención, también, la prosopopeya que se le aplicó al

---

<sup>67</sup> Para explicar la poética del silencio, Mariana Ruiz, primero, menciona que su origen está en *Lenguaje y silencio* de George Steiner: “[p]ara el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio” (Steiner 72 *apud* Ruiz 17). Luego, aclara que dicha poética es una forma de metapoesía en tanto que realiza una crítica al lenguaje “desde sus elementos individuales (no sólo el verso, la palabra, sino también la categoría gramatical, el monemas (...), la grafía, el fonema (...))” (Ruiz 19).

<sup>68</sup> Un ejemplo prototípico de esto es un artículo de Israel Rojas llamado “Pequeño balance de la poesía comprometida en México y de la obra de Óscar Oliva desde *Estado de sitio*”, donde el autor destaca la violencia de su lenguaje desatada para combatir los abusos del poder, sus imágenes consecutivas, entrecruzadas y rápidas, y la importancia de la ciudad que, más que un escenario, es un personaje.

sustantivo “Palabras”, pues, al humanizarlo y, por tanto, poder ser violentado, apunta hacia las causas que volvieron al lenguaje incapaz de nombrar la realidad: el Estado y su aparato represivo.

Esta misma prosopopeya se le aplica al sustantivo “silencio” con el cual la voz lírica explica visualmente las razón por la cual la manifestación siempre se mantuvo en orden: “Contra todas las apariencias, el silencio / mantiene enteramente compactas / las filas de los manifestantes” (Oliva 167), pues así el silencio, además de poder hablar, podría representar una de aquellas personas que durante las marchas dan indicaciones a los manifestantes para que no se dispersen y puedan llegar a su destino. Además de que, humanizado, aquél puede no sólo convocar a cientos de personas igual que alguien que en la calle llamara a la acción: “De pronto, silencio. / 350 000 manifestantes” (Oliva 167); sino también actuar con base en una de las actitudes más características del ser humano: la violencia, “Existe la violencia del silencio” (Oliva 167), con la cual, paradójicamente, se podría frenar la que el Estado utilizaba (y sigue utilizando) para resolver los conflictos sociales<sup>69</sup>.

Asimismo, quizá este hecho inusual (el del silencio humanizado) pueda explicar la imagen que cierra el poema: “Salgo de nuevo a la superficie, / con mi cabeza en la mano izquierda” (Oliva 73), ya que de este modo la cabeza degollada podría ser una metáfora de la palabra que ya no puede nombrar y la mano que la sostiene sería una metáfora del silencio, la nueva forma o alternativa para poder aprehender la realidad.

Finalmente, al observar la composición de algunos poemas como “Ruinas”, “Concentración de la cólera” (de nuevo) y “Decreto” se deduce que este tercer núcleo de la tipología de Pérez Bowie aparece en algunos versos de aquellos textos líricos que contienen una pregunta retórica. Por ejemplo, mientras que en “Ruinas” el silencio funciona para intensificar la sensación de angustia producto de la constatación de la voz poética de la ausencia del interlocutor: “¿Escuchas? / yo hablo por tu muerte” (Oliva 193); en “Decreto” el verso “¿Quién arroja la primera piedra?” (Oliva 197) sirve para formar la imagen de la gran cantidad de poetas o críticos literarios (si sólo nos centramos en la dimensión metapoética de este poema, porque

---

<sup>69</sup> No obstante, si bien es cierto que la voz poética de varios poemas como “Allanamiento”, “Concentración de la cólera” y “Exposición de un sol degollado” es víctima de la violencia, en ningún momento decide replicarla para contratacar, sino que decide combatir la violencia con la creación artística: “No van a imaginar nunca que este fuego / fue obra de los cerillos de mi pensamiento (Oliva 119)” o “Es mejor cortarse los dedos de las manos / y empuñar un arma con la boca o las orejas” (Oliva 172), donde la boca puede ser una metonimia para referirse a la poesía.

también tal imagen podría aludir a políticos (asesinos) o personas en general) a las que la voz poética reta a que juzguen en su obra los componentes que ellos mismos utilizan para la creación poética o que glorifican en las obras líricas mediante la cuales imponen un canon literario.

Asimismo, advirtiendo que algunos de los procedimientos literarios de la “poética del silencio” señalados por Ruiz, como “la estética de la economía, que implica el uso de blancos, pausas, (...) la estética de la selección, que busca “evitar las redundancias, prescindir de Alegorías [...]” (Parejo 317 *apud* Ruiz 18) e incluso el fragmentarismo, se puede concluir que estos recursos se pueden identificar en el conjunto de poemas titulados como “Señal” y que, además, se asimilan a los de la poesía visual. Por lo tanto, recordando la enorme importancia de la relación entre la pintura y la poesía que establece *Estado de sitio* a partir de la efrasis referencial de *Las meninas*, se optó por considerar las técnicas literarias de la “poética del silencio” como si fueran las de la visual, de modo que los poemas que se compusieron con base en aquéllas se analizarán en el apartado 3.5., donde se exponen a detalle las características de la poética visual para examinar el conjunto de textos líricos antes mencionado. Esto ayudaría a complementar, como Ruiz lo hizo con el nudo “la imposibilidad del decir”, el de “el protagonismo de la materia gráfica”, el cual explicó sucintamente Pérez Bowie.

### **3.4. “Un labio de muchas bocas”: la insuficiencia del lenguaje**

En la tipología de José Antonio Pérez Bowie, “la insuficiencia del lenguaje”, ocupa el cuarto lugar. Este nudo contiene aquellos poemas cuyo tema es exhibir “el conflicto que sostiene el poeta por vivificar un instrumento [lingüístico, a causa de ese uso trivial] cuyas posibilidades se encuentran extremadamente degradadas a causa de ese uso trivial” (Pérez 244). Pérez Bowie, además, comenta los diversos matices de la presentación de este tema, de los cuales se utilizarán sólo algunos para el desarrollo del siguiente análisis.

Asimismo, se debe agregar que este tema se realiza discursivamente, en *Estado de sitio*, mediante la intertextualidad y la paratextualidad de Gérard Genette<sup>70</sup>, es decir, hay ciertos poemas, distribuidos en sus cinco secciones, cuyo epígrafe, por ejemplo, provoca la reflexión metapoética, la cual influye en la estructuración del texto lírico. Sin embargo, debido a la gran

---

<sup>70</sup> Tales relaciones transtextuales se expusieron sucintamente en el apartado 2.1..

cantidad de tradiciones líricas y culturales que convergen en *Estado...*, sólo se tomarán en cuenta aquéllas (alusiones, citas, epígrafes, títulos, entre otros) que no sólo construyan la dimensión metapoética de un poema, sino también que muestren el proceso de la búsqueda de un lenguaje poético capaz de aprehender la realidad mediante los recursos habituales de la poesía. Éste, en términos generales, comienza con la crítica al lenguaje cotidiano (manipulado por el Estado mexicano) de notas periodísticas, continúa con la reflexión sobre la naturaleza del lenguaje poético a través de experimentaciones verbales y culmina con la necesidad de hallar una poesía distinta a la escrita durante la década de los años sesenta (una cuyo centro no fuera ya sólo el lenguaje): etapas cuya constante es el conflicto entre el poeta y lenguaje poético. Se debe aclarar que se examinarán algunos poemas de *Estado...* que permiten ilustrar, a pesar de que no plantean una relación transtextual con otro texto, este “proceso” que se ha percibido en el corpus seleccionado.

El poema que inicia el proceso arriba apuntado es “El sufrimiento armado (1)”. Si la colocación como epígrafe de un verso de “Los mendigos pelean por España”<sup>71</sup> de César Vallejo adscribe este texto lírico, estableciendo una relación paratextual, a la tradición de la poesía política hispánica, la cita a periódicos de circulación nacional estimula la reflexión metapoética. De modo que ésta sucede cuando la voz lírica comienza a cuestionar el desmedido uso de la violencia por parte del Estado mexicano en el asesinato del comandante Marco Antonio Yon Sosa<sup>72</sup>, al poner énfasis en el lenguaje de la primera nota periodística que la voz lírica lee en este poema: «“México no puede ser santuario de guerrilleros / y tampoco puede permitir que grupos armados extranjeros / violen su territorio.”» (Oliva 114).

De esta lectura se concluyen dos cosas. Por un lado, la muerte de tal comandante simboliza la de la utopía que prometieron las ideologías y políticas de izquierda, puesto que precisamente, como señala el artículo “Marco Antonio Yon Sosa (1929-1970)”, el movimiento revolucionario que lideraba Yon Sosa tenía “la idea del socialismo como horizonte alcanzable. [y, por tanto,] (...) sus referencias e influencias eran las revoluciones china, cubana, vietnamita y las guerras anticoloniales.” (Abarca). Así, escritores como los de La Espiga Amotinada asimilaron tales influencias con el fin de crear, como se mostró en el apartado 1.2., una poesía

---

<sup>71</sup> Poema perteneciente al libro *España, aparta de mí este cáliz*: este poemario denuncia las atrocidades de la Guerra Civil Española, logrando un equilibrio entre la forma y el contenido del libro.

<sup>72</sup> Quien fue un guerrillero guatemalteco y líder del MR-13, Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre, que en 1960 intentó derrocar el gobierno de Miguel Idígoras Fuentes.

capaz de constituir un mundo menos atroz; sin embargo, con el tiempo constataron que esto era imposible. José Vicente Anaya resume el sentir de toda aquella generación declarando en *Híkuri* que: “(Nunca se hizo la Utopía verdadera / por la que se inmolaron [los poetas e intelectuales] al poema)” (67). De aquí que las tumbas de los guerrilleros puedan representar, también, la de una poesía ineficaz para crear mundos, frente a la cual, sin embargo, queda de pie la voz lírica, que intentará recuperar al menos la capacidad del lenguaje poético de hablar en y sobre la realidad.

Por el otro lado, la voz poética se percata de la manipulación de las notas periodísticas, al comparar los hechos que ella percibe con los que los periódicos imponen como verdaderos. Esto, no obstante, es más evidente en “El sufrimiento armado (2)” (aquí, es posible comentarlo debido a su fuerte relación con “El sufrimiento armado (1)”). En este poema de corte testimonial, la voz poética cita nuevamente un fragmento de otro periódico, en el cual el ejército mexicano niega el asesinato de los guerrilleros guatemaltecos al informar que:

Los compañeros de Yon Sosa se arrojaron a las aguas  
del río para escapar de nuestros hombres y regresar a terri-  
torio guatemalteco. La corriente es muy fuerte. decir que  
murieron en una cosa hipotética. (Oliva 209)

Ante esto, de inmediato, la voz desmiente lo declarado por el “El comandante de la XXXI”, describiendo lo que ella observó: “Yon Sosa fue perforado por 8 balas de alto poder / que le destrozaron el cráneo, el corazón, los pulmones y el / hígado.” (Oliva 209). De tal suerte que de esta falta de concordancia entre las palabras y las cosas surge la duda de la voz poética ya no tanto de la evidente crisis del Estado (fallido), sino de la naturaleza y función de la poesía en medio de aquel escenario. Por esto, además, termina “El sufrimiento armado (1)” con una pregunta: “¿Un crepúsculo resquebrajándose por mi espalda?” (Oliva 114), donde el crepúsculo que está resquebrajando es el lenguaje poético hasta ese momento empleado.

Si bien esta falta de congruencia debido al uso trivial y manipulado del lenguaje se denuncia en otros poemas como “Tlatelolco: 2 de octubre de 1968” que adquiere, además, un tono paradójico<sup>73</sup>; para seguir exponiendo el desarrollo del proceso al inicio planteado, se analizará el poema “Para romper acosos”. Si en el poema anterior se ubica la insuficiencia del lenguaje en notas periodísticas; aquí, en cambio, estará en la poesía misma. Por esto, lo que más

---

<sup>73</sup> Producto de la declaración del entonces secretario de Defensa Nacional, Marcelino García Barragán, pues aquél, momentos antes de la Matanza de Tlatelolco, aseguró que imperaría la libertad de expresión de quienes, sin embargo, fueron asesinados.

destaca de este texto lírico es la alusión a la poesía mística de San Juan de la Cruz, ya que ésta tanto advierte dicha insuficiencia, así como propone una manera de remediarla, puesto que el poeta español intentó “comunicar al lector su infinita experiencia mística. (...) [traduciendo] una experiencia a-racional e infinita *a través de un instrumento racional y limitante -el lenguaje*” (López 19)<sup>74</sup>.

De modo que, cuando la voz lírica declara que “A pesar de que soy poeta común y corriente / no puedo respirar con todo lo sagrado / y la cavidad desdentada de San Juan de la Cruz.” (Oliva 115), ésta pretende no sólo recuperar algunos recursos de la poética del carmelita (de aquí que sólo “pueda respirar” o asimilar ciertos procedimientos) como la falta de conexión lógica entre versos y estrofas<sup>75</sup>, la cual explica, en la séptima estrofa de “Para...”, la ilogicidad entre los diferentes sustantivos que tratan de señalar de dónde viene el malestar de la voz: “Pero me importa nada o todo / o círculo o línea recta / de donde venga esta cólera: de la ceguera o de las cuevas del ajo” (Oliva 115); sino, sobre todo, recuperar el gesto de la transgresión del lenguaje, por la cual San Juan destruyó “la lengua unívoca y limitada de sus contemporáneos europeos y (...) [manejó] una palabra que tiene que ensanchar infinitamente para hacerla capaz de la inmensa traducción que le exige” (López 20), y por la cual la voz lírica podría resignificar el lenguaje poético.

De esta forma, adquiere sentido el título del poema, pues revela una de las intenciones del proceso que se realizará: romper el “acoso” o aquellas convenciones literarias, en este caso las impuestas por Octavio Paz en *Poesía en momento*, que obligan al poeta a escribir de determinada manera. En este sentido, el que la voz lírica escriba “con el muñón que surge desde lo oculto de mí mismo” (Oliva 115) señala que una forma de quebrar tal acoso es la remisión a otras obras poéticas gracias al establecimiento de relaciones transtextuales, ya que “lo hondo del papel” y “lo oculto de mí mismo” podrían aludir a la tradición lírica hispánica o universal en la cual la voz lírica hallaría las soluciones con que otros poetas resolvieron este conflicto del poeta y el lenguaje.

En consecuencia, este poema, además de revelar una de las armas con que el bardo enfrentará la insuficiencia del lenguaje (la transtextualidad), también contiene una de las

---

<sup>74</sup> Las cursivas son mías.

<sup>75</sup> “Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía; / y el cerco sosegaba, / y la caballería / a vista de las aguas descendía.” (De la Cruz 742), donde el segundo verso de la última estrofa del *Cántico espiritual* no tiene relación con las demás.

variantes del cuarto nudo de la tipología de Pérez Bowie: la percepción del poema como una construcción sinsentido, ya que “las palabras, una vez agrupadas en el entramado textual, muestran de manera aún más evidente su banalidad y su vacío” (Pérez 242). Lo anterior es patente en la parte final del poema si se mira en el vocabulario usado en el campo de batalla (“un fusil en las entrañas”, dar “alaridos”, “manazos” y “patadas”) aquel que se emplea durante la escritura (el fusil sería la pluma; los manazos, los golpes de la mano en la mesa en que escribe). Así, la creación del poema se percibe como un ciclo interminable de algo que, cuando parece terminar, en realidad siempre comienza, de lo cual brota la idea de lo inacabado de un poema en perpetua construcción:

para volver otra vez a luchar,  
a fracasar,  
volver a luchar,  
siguiendo la inexorable lógica del aniquilamiento,  
contra lo que no se puede marchar. (Oliva 116)

Por lo anterior, varios poemas como “Ahogo en un vaso de agua”, “Lección de ojos” y “Junto a la desesperanza” contienen la misma idea de volver a comenzar algo ya “concluido” expresada, empero, de distintas maneras, proponiendo así la repetición o redundancia de significados como una manera más de volver el lenguaje poético comunicacionalmente eficaz.

Ahora bien, la siguiente etapa del proceso de resignificación de tal lenguaje es la del inicio del combate del poeta contra el lenguaje localizado en el poema “Allanamiento”. Éste es el ejemplo prototípico del nudo “la insuficiencia del lenguaje”, debido a que, mediante el uso del collage (técnica de la que se hablará con más detalle más adelante), muestra las dificultades por las que pasa el poeta para crear un texto lírico, haciendo coexistir varios espacios y tiempos a la vez, de entre los cuales los del escritor que está componiendo su obra poética y los de una comunidad que se alza en armas son los más perceptibles. Esto se debe a que, mientras el primero de estos escenarios, el del poeta, se distingue por carecer de puntuación y por ubicarse los versos, que lo constituyen a manera de columna, en el medio de la página; el segundo, en cambio, se distingue por tener puntuación y por mantener los versos que lo construyen en la parte derecha de la página.

Además, cada “escenario” se estructura en torno a la alusión a cierto texto. En consecuencia, por un lado, el del poeta creando se erige a partir de aludir a un “texto de Franz Kafka (traducción de / A. R. G.)” (Oliva 117). Aunque Eva Castañeda, en «”¿Cómo hacer que el

poema rompa con el sometimiento al papel?” *Estado de sitio* de Óscar Oliva», sugiere que el texto al que remite la voz lírica es *El proceso* del escritor checo, en esta investigación es *La metamorfosis*. Esto se debe al paralelismo en la transformación de Gregorio Samsa y la de la voz lírica. Si el primero se convierte, al despertar, en un insecto monstruoso, la voz, que representa a un escritor, también sufre una transformación, aunque más psicológica que física. Es decir, al inicio de “Allanamiento” aparece una voz poética que por escribir parece olvidar las circunstancias convulsas en las que vive: “No lejos de todo esto [es decir, los soldados que irrumpen en las casas], encima de mi mesa / de trabajo, croa y se retuerce el poema / que acabo de escribir” (Oliva 117).

No obstante, la construcción del poema que se asemeja a una batalla y que la misma voz lírica elabora dentro de “Allanamiento” (lo cual da la sensación de leer un poema dentro de otro poema, como se vio en el aparatado 3.1.) le revela la necesidad de no ignorar la realidad y, por tanto, de confrontarla; por esto, pasa de elaborar versos como “ese ángel me dice que no me rinda / que abra con un cuchillo / la ventana carbonizada / para que entre el ventarrón / para que me incorpore y me salve”<sup>76</sup> (Oliva 118) a otros donde la voz decide dejar de ser alguien confinado en una habitación (como Samsa) con el fin de incidir en la realidad: “me incorporo y doy comienzo / a la tarea de poner todo en orden” (Oliva 119). Asimismo, aunque la voz lírica optara por el encierro, las circunstancias de opresión y muerte planteadas en el poema habrían invadido igual su casa, como lo muestra el final de esta secuencia o primer “escenario”, ya que, luego de concluir aquel poema “que ha brotado a fuerza de apretar las quijadas” y criticar su creación advirtiéndolo “su falta de sitio en este libro”, entran, como en el texto lírico recién escrito, los policías a capturarla, confundiendo así los límites de la ficción y una realidad aparente.

Como se indicó más arriba, el segundo “escenario” se compone a partir de la alusión a las consecuencias de la influencia del libro *Das Dritte Reich*<sup>77</sup> en el pueblo alemán: el fascismo y la represión, las cuales, en mayor o menor proporción, se replicaron en México durante el periodo Diazordista (y, en realidad, en cualquier parte del mundo que tuviera una dictadura como Latinoamérica). Porque este fragmento del poema invita, más que a concretar la reflexión

---

<sup>76</sup> El ángel podría aludir a aquel pasaje del libro de Génesis (al que se aludirá de manera directa en el poema “Génesis”), donde Jacob pelea con ángel.

<sup>77</sup> Compuesta por Arthur Moeller van den Bruck, esta obra empoderó al pueblo alemán, luego de padecer los acuerdos del Tratado de Versalles, al mostrarle que tenía un objetivo y un destino en común.

metapoética, a establecer un diálogo con el pasado a partir de la violencia<sup>78</sup>, sólo se comentará que la selección y reactualización de las obras aludidas se pueden ver como una muestra de aquellos “materiales de trabajo” con los que la voz (V1), en “El artista (1)”, inicia la construcción de *Estado de sitio* y cuyo resultado evalúa en el “El artista (2)”.

Como consecuencia del combate entre el poeta y el lenguaje comenzado en “Allanamiento”, la voz lírica en “Represión del monte (1)” decreta el estado de sitio. Es decir, este término, que al dar título al libro de Oliva anticipa la intertextualidad como una de las técnicas empleadas, alude al artículo 29 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, por el cual el presidente de México, ante cualquier perturbación grave de la paz pública, “podrá restringir o suspender en todo el país o en lugar determinado el ejercicio de los derechos y las garantías que fuesen obstáculo para hacer frente, rápida y fácilmente a la situación” (Madrazo 136). De tal suerte que, luego de transpolar los términos político-jurídicos a los literarios, se podrá entender que con el estado de sitio la voz lírica pretende trasgredir todas aquellas normas literarias (como las del ya mencionado Octavio Paz), gramaticales y culturales y, por ende, buscar nuevas formas de expresión con el objetivo de resignificar el lenguaje poético.

En consecuencia, la siguiente etapa del proceso de resignificación sería la de la voz lírica que experimenta, como el escritor que ha asumido ser, con la palabra al explorar y aplicar cuatro conceptos (o procedimientos literarios) distintos a ciertos poemas: la otredad, la invención de palabras, el silencio y el collage<sup>79</sup>: experimentos que exhiben el proceso de construcción de *Estado de sitio*. Esta etapa es introducida, además, por la duda que invade a la voz lírica, luego de su primer combate contra el lenguaje: “¿De quién es este lenguaje / por donde me deslizo / para no llegar a ningún / sitio?” (Oliva 130).

---

<sup>78</sup> Diálogo por el cual la voz lírica compara, en diferentes partes de *Estado...* (“Allanamiento”, el epígrafe que introduce a *Estado...*, “Declaración de prensa”, respectivamente), los hechos opresivamente violentos del Tercer Reich, los de la Época colonial en México (sustentados en Ley III, del tomo XII, de la *Novísima recopilación de las leyes de la Nueva España*) y los de la iglesia (basados en los comentarios sobre la pena de muerte contra los cismáticos (Blázquez 277) de Santo Tomás de Aquino) con los que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz cometió contra los estudiantes de la Matanza de Tlatelolco.

<sup>79</sup> Aunque también podría incluirse nuevamente la intertextualidad, procedimiento literario que se emplea en “Ojo en blanco” a partir de la alusión al “Canto XI” de la *Odisea* a partir de la mención de nombres como Tiro (e implícitamente a sus hijos, Pelias y Neleo), Cástor y Pólux, personajes que Ulises encuentra cuando llega al Hades para preguntar a Tiresias por su destino. De tal suerte que este poema sirve como una especie de justificación de porqué usar la intertextualidad, pues ésta permite que convivan un solo texto poético infinidad de tradiciones líricas. Esto lo muestra con la fusión del alba (poesía contemporánea) y el ocaso (todas las poesías anteriores a aquélla): “Alba y ocaso encontrándose, totales, abrazo / y fulminada ceniza boquiabierta, en el estruendo”. (Oliva 139).

De modo que, por un lado, el encuentro erótico a partir del cual se constituye el poema “En una sola llama” es una de las vías de acceso a la otredad<sup>80</sup> en la cual se halla una de las formas para resignificar el lenguaje. La recuperación de aquellos conceptos (provenientes de *La llama doble* y “Nosotros: el otro” de Octavio Paz, respectivamente) es posible gracias al epígrafe que introduce el poema erótico de Oliva y que pertenece a *Semillas para un himno* (también de Paz).

Por lo anterior, el encuentro erótico de “En una sola llama”, primera experimentación poética de la voz lírica (VI) se explica, según Paz en *La llama doble*, como una “experiencia circular: se inicia por la abolición del cuerpo de la pareja, convertido en una substancia infinita que palpita, se expande, se contrae y nos encierra en las aguas primordiales; un instante después, la substancia se desvanece, el cuerpo vuelve a ser cuerpo y reaparece la presencia” (Paz 205). Estos tres momentos del erotismo (encuentro, fusión y reencuentro consigo mismos de los amantes) estructuran este poema. El primero, por ejemplo, se localiza justamente en la primera estrofa del poema: “Cuando el mundo sabe a dónde va / Tú y yo abrazados / En el centro del cuarto (...) / En un Lugar donde hubo un bosque / Una palabra / Nos encontramos” (Oliva 147). Nótese, de la cita anterior, además de los cimientos de un “mundo” enajenante que erige versos después (un mundo “Herido en las fábricas y en las selvas”), el énfasis del lugar que ocupa el lenguaje poético en tal encuentro, puesto que, aunque tenue, se vislumbra la renovación de la palabra junto a la de los cuerpos que se liberarán de las ataduras físicas y mentales mediante el encuentro con el Otro.

El segundo momento, el de la fusión de los cuerpos luego de ser abolidos por las caricias, ocupa casi toda la extensión de “En una sola llama”. No obstante, es posible observar un aumento (un crescendo) en las acciones de los amantes, puesto que van del franco manoseo (“Mis manos bajan hasta tus nalgas”), pasando por la transformación de aquel natural impulso reproductor a un momento de imaginación delirante (“En tus pezones brinca un ciervo”), hasta llegar a la confusión total de sus cuerpos: “Soy un músculo más de tu garganta”. Lo anterior lo resume el verso “Manantiales que duermen con los ojos abiertos” de “Refranes”.

---

<sup>80</sup> Según Octavio Paz, en “Nosotros: el otro”, “la otredad es una dimensión del Uno (...) su presencia nos deshabita: nos hace salir de nosotros para unirnos con ella; su ausencia nos habita: al buscarla por los interminables espejos de la ausencia, penetramos en nosotros mismos (Paz 36 *apud* Mosqueda 34).

Por consecuencia, en el tercer momento, la experiencia erótica con el Otro se presenta como un regreso a algo que se nos arrancó, como si en el encuentro con otra persona se hallara esa pieza (en este caso, el lenguaje resignificado) apta para complementarnos, ya que, al obligarnos a salir de nosotros mismos, paradójicamente, llegamos a nosotros mismos. Así, en este reencuentro de la voz lírica consigo misma puede afirmar: “Hemos recuperado el habla” (Oliva 150). No obstante, esta idea de comunión con otras personas es la que impele a la voz a continuar su búsqueda, pues en la comunión de varias poéticas se ubica la solución para la insuficiencia del lenguaje poético.

De ahí que en el poema “Impotencia del pensamiento puro” (que aunque no mantiene una relación transtextual con otro texto, sí es consecuencia de la que hubo en “Allanamiento”) se observa cómo, luego de reflexionar sobre la índole de su escritura, “Es como si yo escribiera como la mano metida en la sangre” (Oliva 136), y percibirla como un combate, “El papel me mastica en silencio, y acaba por / tragarme” (Oliva 136), la voz lírica descubre otra técnica que podría aplicar para el término de tal lucha: la invención de palabras: “Entonces pienso en la palabra Samar, / que se me sale por todas las estrofas, / hasta que cae a mis brazos como una muchacha” (Oliva 136).

Por lo anterior, la voz poética, en un ejercicio meramente metalingüístico (como se vio en el apartado 2.1.), empieza a tratar de definir lo que parece que ha creado de la nada a fin de usar esta invención en otras (como en la del poema “Samar”, que no es más que una extensión de la reflexión que la voz aquí inició): “Samar, digo, / (...) sin saber a ciencia cierta si Samar quiere decir sombra, / o si quiere decir algo, / o es un planeta que vive en la sombra o un barco desprendido” (Oliva 136). No obstante, aunque la voz lírica pudo emplear esta palabra “inventada”<sup>81</sup> en diferentes contextos, estos intentos son fallidos, puesto que ni puede saber exactamente la naturaleza de este artefacto verbal ni mucho menos nombrar algún ente de la realidad, lo cual está en consonancia con otro de los matices del cuarto nudo de la tipología de Pérez Bowie por el que los poemas “nos alejan de la realidad en vez de permitimos aprehenderla, por lo que en lugar de [ser] instrumentos de conocimiento lo son de confusión” (244). A causa de esto, se entiende la aparición espontánea de aquella ventana del cuarto donde se mantiene

---

<sup>81</sup> Ya que ciertamente ‘Samar’ es una provincia de Filipinas, localizada en las Bisayas Orientales, como después la misma voz poética lo confirma: “Líquida vena o isla feroz” (Oliva 152).

escribiendo la voz a lo largo de todo el libro<sup>82</sup>, “En el espacio que me rodea se abre una ventana: / una mano atraviesa ese hueco y aprieta mi nuca” (Oliva 136), debido a que dicha ventana abierta representaría el conocimiento de las cosas que promete la utilización de las palabras y, no obstante, al ya emplearlas, lo único obtenido es la confusión:

Por unos segundos he visto y sentido  
algo que está más allá del delirio.  
Golpeo el espacio con una cuchara,  
pero no hay muros ni ventanas:  
solo materia transparente,  
velo cubriéndome a soplos. (Oliva 136)

En consecuencia, esta otra experimentación es tan insuficiente como el mismo lenguaje poético, de modo que la voz lírica advierte que debe continuar indagando en otro tipo de técnicas, reiniciando así la lucha con las palabras: “Tal es que cada palabra que escribo se vuelve / contra mi pecho / me ensarta con una bayoneta de trigo airado” (Oliva 136). Por lo tanto, en “Manifestación” la voz lírica experimenta ahora con el silencio, como procedimiento literario, con el fin de resignificar el lenguaje poético. No obstante, debido a que este poema ya se analizó, se remite al lector al apartado 3.3. de este capítulo.

Finalmente, la última técnica con la que experimenta la voz lírica es el collage cubista en la creación del poema “Exposición de un sol degollado”. La recuperación y aplicación de los procedimientos literarios del cubismo en el poema de Oliva es posible gracias a la relación paratextual que el poema mantiene con el epígrafe, el cual es un verso de un poema de Guillaume Apollinaire: “Zona”, del libro *Alcoholes*. Tal relación transtextual recuerda que el cubismo “contagió a la obra de Apollinaire su forma de analizar, fragmentar y reconstruir el mundo (concepción mental *versus* mimesis), y, en consecuencia, su pasión por el collage, piedra fundamental de la poética apollinairiana” (Albeleira 152). Justamente esa manera de construcción del cubismo<sup>83</sup> es la que estructura “Exposición de un sol degollado” (y otros poemas como “Allanamiento”, “Concentración de la cólera” y “El sufrimiento armado (2)”).

---

<sup>82</sup> La constante aparición de este escenario es producto de la comparación, que la voz estableció en “El artista (1)”, del trabajo poético de ella con el pictórico de Diego Velázquez, de modo que este cuarto es una metáfora del taller del pintor sevillano.

<sup>83</sup> “Al renunciar a la representación de la realidad objetiva respetando la unidad temporo-espacial [sic], el cubismo admite en sus obras la simultaneidad de distintos tiempos y espacios: en vez de representar una fracción unitaria de lo real desde una perspectiva única admite una superposición de fragmentos desde distintas perspectivas” (Echegoyen 34)

Esto no es extraño si se piensa en que, según Eduardo Casar, otra nota de la poesía oliviana es el uso de dicha técnica: “cierta composición verbal parecida al collage plástico en la cual se ayuntan datos objetivos y la subjetividad que éstos desencadenan, es frecuentemente utilizada por Oliva” (Casar 6).

Por lo anterior, este poema empieza mostrando una voz lírica situada en su cuarto-taller, en el cual continúa la comparación de ésta misma con Diego Velázquez, que analiza su obra, luego de haberla escrito-pintado: “Todo este tiempo he pintado frenéticamente / telas restiradas en bastidores, en espejos, / (...) Cuando las telas y las maderas se han consumido / con el peso de tanto inagotable lenguaje, / he pintado todo los cuadernos y libros a mi alcance” (Oliva 178). De este primer escenario parecido al que acoge a Velázquez mientras pinta surgen las preguntas retóricas que empiezan a fragmentar tal obra en tiempos y espacios diferentes y simultáneos: “¿Quién dice lo que no se puede escuchar, / a ladridos? ¿quién vive? / ¿quién numera las pinturas, los poemas, los toros?” (Oliva 178).

De ahí que sea posible observar al menos otras tres “escenas” (término viable a partir de la mención a un teatro: “En mi tazón un teatro imprevisto”) simultáneas: la primera surge cuando, consciente de su encierro (como se mostró en el apartado 3.1.) en la blancura de la página, la voz lírica descubre su condición ficticia: “Me burlo de este personaje creado por mí / casi igual a mí, con algo de mis amigos, de mis parientes, de mis enemigos” (Oliva 180), por lo cual parece destruir lo creado al afirmar que todo es “falso” (o una posibilidad de la realidad): “Pero todo lo que digo es falso. / No es que caiga en contradicciones. / Falso el papel donde escribo / que es un ojo de buey” (Oliva 181); la segunda “escena” es resultado de aquel desengaño, ya que la voz poética crea yuxtaponiendo un escenario “real”: uno que refleja la realidad desgarrada por la violencia del Estado mexicano, adquiriendo así un tono de poesía política: “Porque todo es real. / (...) Porque el pueblo es lo único / que no se puede falsear, / es la realidad más áspera y dura” (Oliva 181). La última, que cierra el poema, representa la casa del poeta de “Allanamiento”, donde aquel personaje cuya casa fue invadida por el ejército aparece despertando, alejado de la realidad, sólo importándole el mundo que puede erigir mediante la escritura poética (actitud adjudicada a los poetas de la poesía autorreferencial): “Me levanto de la cama y voy al baño / orino despaciosamente. / (...) Buenas noches, excusado / (...) Voy a dormir nada más un rato (...) / No me despierten voy a pensar / en una palabra / con vida propia” (Oliva 182).

Así, ante este *puzzle* mental, la voz lírica, como el lector, reconstruye aquel mundo fragmentado, en cuya unión de distintas tradiciones líricas mediante el collage y la transtextualidad se intuye otro de los matices de este cuarto núcleo de la tipología de Pérez Bowie: “la fascinación que le produce [al poeta] manipularlas [las palabras], aun a sabiendas de que el resultado final será insatisfactorio, pues aunque el lenguaje sea un obstáculo para acercarse a la realidad, es a la vez, paradójicamente, el único instrumento de que dispone para aprehenderla.” (Pérez 244).

Como consecuencia de lo anterior, aparece la última etapa del mencionado proceso de resignificación del lenguaje, la de la derrota del poeta ante el lenguaje poético, la cual se observa en fragmentos de “El artista (2)”. En él, la voz lírica, después de hacer una crítica a su obra final (como imitando el gesto de Velázquez que observa fijamente al frente para medir bien los últimos trazos del objeto pintado), se jacta de no saber si terminó su trabajo: “¿Has terminado? No sé. ¿He terminado?” (Oliva 212), por lo cual, como para disolver esa duda, compone un verso final (quizá inventado, no citado), confirmando una vez más la insuficiencia del lenguaje poético, pues empleando los procedimientos literarios arriba señalados y también usados por otros poetas obtiene los mismos resultados: no poder aprehender la realidad; por eso, la voz lírica se pregunta irónicamente si lo que escribió antes alguien ya lo había hecho:

Por fortuna no sé cómo escribir los últimos renglones.

Nada se me ocurre.

Vamos a ver:

Tus cabellos son la desnudez.

No está mal. ¿Pero no he leído esto en alguna parte? (Oliva 212)

En conclusión, se podría afirmar que, si bien la finalización no exitosa del proceso de resignificación del lenguaje poético, mediante la intertextualidad, la paratextualidad, la otredad, la invención de palabras, el silencio y el collage, reitera la visión de Oliva sobre el poema como algo inconcluso y, por tanto, siempre en proceso de construcción, los procedimientos literarios propios de la poesía no son capaces por sí solos para aprehender la realidad, por lo cual, como se verá en el siguiente apartado (y se vio en el 3.2.), la voz lírica iniciará otra búsqueda para la obtención de recursos expresivos en otras disciplinas artísticas.

### 3.5. “Todo se desarrolla hacia lo inusitado”: el protagonismo de la materia gráfica

En el último núcleo temático, denominado “El protagonismo de la materia gráfica”, se localizan aquellos poemas que muestran la fascinación por la materialidad del texto, por ejemplo, la topografía de la página, la tipografía o la construcción de sentido a partir de los “blancos activos” (Giovine 8). Esto se debe a que la palabra, carente ya de significado, se convierte en un objeto cuya exhibición es la sola forma que podría brindarle un sentido.

Si bien Pérez Bowie resalta que para este nudo existen soluciones diversas (no explicadas debido a la brevedad de su artículo) para su realización en el texto lírico, sólo la variación, que esclarece el uso de los recursos visuales del conjunto de poemas titulado como “Señal”, es la de “aquellos poemas en los que la propia materialidad de las palabras y de los signos gráficos o su disposición sobre el papel, constituyen el núcleo significativo, si no único, dominante” (Pérez 247).

No obstante, como se señaló en el apartado 2.2., la tipología del investigador español es poco precisa en la exposición de este nudo. En consecuencia, se describirá un poco de la historia, los problemas teóricos y las estrategias de interpretación de la poesía visual, a pesar de que Pérez Bowie haya sugerido como posible método de estudio para este nudo los presupuestos teóricos de la poesía concreta. Se tomó esta decisión, ya que, como se verá más adelante, la poesía visual tiene la virtud de tomar en cuenta la significación múltiple que provoca el uso simultáneo de diferentes códigos visuales (Páez 47) y no sólo el del lenguaje verbal, debido a que, como María Andrea Giovine sugiere en “El poema visual como instrumento de crítica”, poetas<sup>84</sup> como Oliva “cuestionaron la posibilidad de comunicar que tiene el lenguaje y propusieron híbridos con el fin de borrar los límites establecidos tradicionalmente en las manifestaciones artísticas” (Giovine).

Entonces, si alguien se remite al pasado, constatará que la poesía visual no es un texto visual ni moderno ni contemporáneo<sup>85</sup>. Por esto, Dennis Páez, en su tesis *La poesía visual en*

---

<sup>84</sup> Aunque es cierto que Giovine se refiere a los poetas de las vanguardias históricas, se podría relacionar el cuestionamiento de Oliva (en *Estado de sitio*) sobre la función de la poesía como guía y generadora de cambio social con el de los vanguardistas, ya que estos últimos quienes “a[1] replantear la noción de arte, la función de las instituciones artísticas y el papel del artista en el mundo (...) Comenzaron también a cuestionar la validez de la voz del arte en su función de guía, generador de conciencia y conocimiento, y empezaron a plantear el arte como duda, como experimento, como vía incierta” (Giovine).

<sup>85</sup> El lector podrá hallar en “La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver” de Belén Gache un recorrido fascinante por las diferentes poéticas visuales del mundo que han acompañado al ser humano por ya varios años, de entre las cuales cabe destacar, por pertenecer a culturas no occidentales, los poemas talismanes

Chile, menciona que se han ubicado las primeras expresiones de la poesía visual en las manifestaciones arcaicas de la lírica griega (como “El huevo” de Simias de Rodas) o en la experimentación poética de Stéphane Mallarmé en *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Pero, más relevante que advertir las ventajas de adjudicar a una u otra tradición el inicio<sup>86</sup> de la poesía visual, es indicar que “los trabajos de Marinetti [es decir, *La parole in libertà*] en Italia y, sobre todo, (...) [los *Caligramas* de] Guillaume Apollinaire en Francia, alrededor de 1914” (García 10) marcarían el arranque de la poesía visual en México, ya que aquéllos se asimilan, aunque adaptados a las especificidades estéticas y contextuales de nuestro país, a “los poemas visuales, ideográficos o caligramáticos de [Juan José] Tablada [que] coinciden temporalmente con los que estaba haciendo (...) Apollinaire, (...) el padre de la poesía visual moderna” (Giovine 10).

Para conocer un poco más la producción de los textos visuales en México, Giovine, en “Poesía e imagen en México”, elaboró un recorrido historiográfico. Aunque la investigadora identifica las primeras relaciones entre texto e imagen en los códices nahuas y mayas, en los juegos verbales de la Época Colonial como las “Décimas acrósticas a Fernando VI” de Mariana Navarro y en el caligrama decimonónico en forma de cruz de Adolfo Rivero (Giovine 8), sólo hasta el siglo XX los poetas adquirieron, al cuestionar la posibilidad de comunicar del lenguaje, una plena conciencia de los límites expresivos de la poesía verbal y, por ende, de los innegables recursos visuales de un poema, puesto que, como Giovine nota en “El poema visual...”, “ese nuevo siglo parecía tan nuevo y prometía traer consigo cambios tan radicales que los artistas (de diversas disciplinas y nacionalidades) consideraron que era menester la creación de nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión que estuvieran a la par de ese tiempo nuevo” (Giovine).

En este sentido, si bien se debe exponer el carácter experimental<sup>87</sup> de la poesía visual mexicana, también se debe subrayar el tono político que ésta adquirió durante y después del

---

musulmanes del clásico libro de magia árabe *Picatrix*, la caligrafía china que conserva en equilibrio la dimensión visual y espacial de la escritura o el *zaum* de los poetas rusos Velemir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh (Gache 41).

<sup>86</sup> Situar tal origen en los textos de Simias de Rodas implicaría que “la poética visual posee orígenes tan remotos como la poesía verbal” (36); mientras que señalar a Mallarmé como precursor garantizaría la “reivindicación de la materialidad del signo que luego será continuada por las vanguardias y neovanguardias” (Gache 39)

<sup>87</sup> Su precursor unánime, Tablada, creó el libro *Li-Po y otros poemas* de entre cuyos poemas visuales destaca, para esta investigación, “OISEAU”, ya que la disposición de imagen y texto de este texto visual se asimila a la de “Señal (3)” de *Estado...*, donde los elementos pictóricos están a la izquierda en tanto que los lingüísticos a la

(Maples 2 *apud* Giovine 13)

Estridentismo. Por lo tanto, ahora se remite al lector al poema “Irradiador estridencial”<sup>88</sup>. En este texto atípico para su época, se advierte cómo la significación mediante el uso de varios lenguajes, propia de la poesía visual, establece una unión entre la palabra-imagen y la acción política con el fin de desestabilizar no sólo las instituciones literarias a las que literalmente los estridentistas pusieron de cabeza mediante la disposición de los versos del caligrama que representa la antena que sale, como de un radio, de la experimentación poética de Manuel Maples Arce para transmitir otro tipo de poesía (de ahí también



su ubicación en la base del texto para simbolizar su carácter fundacional); sino también a las políticas a las que se dirigen directamente nombrándolas mediante el uso de mayúsculas cual si fueran gritos “LA MOMIASCRACIA / NACIONAL”. Además, la inclusión de recursos visuales como las flechas funciona como una guía de lectura, como una manera de establecer igualdades o de fortalecer la idea del “contrataque” del poder que ha identificado a los culpables de la injuria.

Así, se hace evidente que “sin las exploraciones de José Juan Tablada y del grupo de estridentistas, el rumbo de la literatura mexicana habría sido distinto, dado que, gracias a ellos, se sembró la semilla de la experimentación literaria y de la hibridación de discursos a partir de las cuales poco a poco se empezaron a diluir las fronteras entre artes” (Giovine 15). De tal suerte que la tradición de la poesía visual, sobre todo en su matiz político, encontró su segura continuación en la obra de algunos poetas contemporáneos de Oliva.

No obstante, si bien resulta necesario relacionar los poemas visuales de Juan Bañuelos<sup>89</sup> y Jesús Arellano<sup>90</sup> con una suerte de vertiente política de la poesía visual mexicana (a la que se

---

derecha, para materializar así la idea de complementariedad en el instante en que se combinan los recursos de ambas poéticas a fin de dar sentido a una obra.

<sup>88</sup> que, según una publicación digital de *La Jornada*, “se presume [sic] escribió Diego Rivera con el que se engalana el primer número [de *Irradiador*, revista de vanguardia y proyecto internacional de los estridentistas]” (Escalante)

<sup>89</sup> Este otro integrante de *La Espiga Amotinada* abre la segunda sección de *Espejo humeante*, el primer libro que ganó el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, con un poema visual titulado “Sentencia de Hiroshima”. En él, la disposición de los versos se subordina a la creación del hongo producto del estallido de una bomba atómica, denunciando así, más que la brutalidad de un atentado contra la humanidad, la repetición de éste a lo largo de la historia. De ahí que no sólo el adjetivo “monótona” califique al sustantivo “égloga”, que remite a un tiempo pasado, sino que se obligue al lector a ir, a través del ‘humo’ de los versos, al origen de esa violencia: la carencia de memoria histórica. De modo que el eclecticismo de los poemarios de Bañuelos y Oliva son prueba del cambio de escritura que influenciaría en la producción y recepción poética en los años 70 y 80.

puede inscribir, por su polisemia, los poemas visuales de Oliva) para sugerir así su existencia, más pertinente es comentar dos situaciones. La primera surge de la exploración de Octavio Paz por diversos géneros<sup>91</sup> de las poéticas visuales, la cual es resultado de las incitaciones artísticas provocadas por el auge de la poesía concreta en los años 50, ya que “las relaciones entre imagen y texto ya no se consideraban únicamente experimentos de unos cuantos, y muchos artistas (...) estaban explorando las posibilidades y las fusiones de lenguajes artísticos” (Giovine 15).

Por lo anterior, si se comparan los textos visuales de Paz y Oliva, se concluirá que mientras al premio nobel le interesaba más mantener el espíritu de búsqueda en su poesía sin profundizar en las áreas que exploraba (aunque tuvo contacto directo con los creadores del Concretismo brasileño), el poeta tuxtleco trató de lograr la fusión del lenguaje verbal y visual al incluir los recursos de aquellos dos en la composición de *Estado de sitio*, señalando así las limitantes de la poética dominante impuesta por Paz. Tal cohesión armónica de diferentes tendencias líricas se consiguió mediante la mostración del proceso de creación del libro (es decir, la metapoesía), pues la voz lírica hace un autoanálisis (Mullen 736) de los poemas que va construyendo, de tal suerte que descarta o agrega elementos de diferentes registros líricos que contribuyen a su mejor consumación.

La segunda situación nos remite a las características de la poesía concreta<sup>92</sup>. Como se indicó al principio de este apartado, Pérez Bowie aclara que en el nudo de “El protagonismo de la materia gráfica” se encuentran aquellos poemas que están “en los límites de la literatura -la poesía concreta- e invadiendo el territorio de las artes plásticas” (246). No obstante, queda la

---

<sup>90</sup> Cuando el poeta y editor jalisciense trabajó como director de la imprenta universitaria de la UNAM, tuvo acceso no sólo a máquinas de impresión inéditas para su época como la ComposerMT72 de IBM (Giovine 27), sino también la formación necesaria para utilizarlas. Por esto, en 1972, fue capaz de diagramar textos de gran calidad técnica como “Geográfico” donde las palabras se disponen en función de formar el mapa de México. A pesar de la importancia que adquiere la visualidad en este poema que se lee tanto como imagen como texto, se debe resaltar su contenido, puesto que critica mordazmente “los monopolios de la ‘revolución” (aunque también situaciones supranacionales como el asesinato de Salvador Allende), es decir, aquel partido que disfracó la dictadura de democracia y propone la igualdad de oportunidades como medio para mantener la esperanza de un cambio.

<sup>91</sup> De entre los que cabe resaltar, según María Giovine más por su intención de búsqueda que por el trabajo visual y técnico (16), los poema-objeto “Vrindaban” y “Discos visuales”, poemas efrásticos como “Cuatro chopos” y el casi versolibrista poema Blanco.

<sup>92</sup> Si Cynthia García, Andrea Giovine y Fernando Terrazo ubican el origen del concretismo declarando que es una vanguardia, surgida en los años 30 por los trabajos del artista y arquitecto Theo van Doesburg, que se entiende como “un fenómeno efímero que se experimenta en el proceso de transformación fonética y sintagmática sobre un objeto poético, con la única limitante de ser perecedero y conllevar a una ruptura de reglas canónicas o la eclosión de nuevas” (4); lo cierto es que en esta investigación se retoma la postura de Augusto de Campos sobre el concretismo paulista del grupo Noigrandes, planteada en “A certeza da influência” (Campos *apud* Sampaio 1), debido a su repercusión en Latinoamérica (Giovine 15) y a la conciencia de sí misma en forma más o menos integral.

pregunta de cuál sería la naturaleza de aquella poesía que pudiera estar en tales límites. Por esto, al revisar una de las ideas centrales en torno a la concepción de la poesía concreta, es decir, el cuestionamiento de “la división entre lo que el poema es y lo que el poema dice” (Parednik I)<sup>93</sup>, y, además, las distintas características<sup>94</sup> y tendencias<sup>95</sup> de la poesía concreta, se llegó a dos conclusiones.

La primera, los poemas concretos se inscriben a una tradición más antigua<sup>96</sup> (la poesía visual), aunque, como precisa Andrea Giovine en su tesis *El trazo de la palabra*, “el nombre de este movimiento [el concretismo], por su fuerza e importancia a nivel teórico, a veces se ha utilizado para definir a toda la poesía visual” (Giovine 17). La segunda, a pesar de que la poesía concreta establece que la producción y recepción del poema se construyen con base en distintas dimensiones y direcciones, éstas son las sonoras, visuales y semánticas del lenguaje verbal, puesto que “el poema concreto dirá lo que tenga que decir desde sus cualidades materiales; [y, por lo tanto,] se presentará como *un objeto cuya principal preocupación es el lenguaje*”<sup>97</sup> (García 25). Esto, en consecuencia, provoca en cierta medida la exclusión de otros lenguajes<sup>98</sup> artísticos de la poesía visual, ya que “a partir del siglo XX, la poesía visual se convierte en una verdadera integración interartística, pues no sólo se toma la forma (el diseño, el trazo, el dibujo, el objeto) sino los elementos constitutivos de la forma, como el color, la textura, la dimensión” (Giovine 19). De aquí que la integración interartística de la poesía visual haya encontrado un lugar en la interdisciplinariedad de la poesía de Oliva.

---

<sup>93</sup> Idea que podría explicarse mejor con la palabra ‘casa’: una lectura tradicional o “abstracta” de este sustantivo se enfocaría al concepto o al significado que expresa esta palabra, mientras que una lectura “concreta”, si bien tomaría en cuenta el valor semántico de tal sustantivo, también se analizaría la tipografía, su ubicación en la página, los fonemas que la componen, de tal modo que, en resumen, para primera lectura no existiría diferencia entre ‘casa’ y ‘CASA’, en tanto que para la segunda cada sustantivo implicaría una cosa distinta (Parednik III).

<sup>94</sup> Como “explorar las posibilidades que ofrecen las dimensiones sonoras, visuales y semánticas de las palabras” (García 18) o “la concepción material del poema, la ruptura del verso como unidad” (Parednik X).

<sup>95</sup> Según José Santiago Parednik, son dos principales una fonética y una visual, de la cuales se desprenden otras subcategorías como la de los poemas figurados como “El huevo” de Simias de Rodas, la tipográfica, la combina fotografías y lenguaje publicitario, la semiótica y la de las prácticas de ilegibilidad. Se recomienda al lector interesado leer el estudio preliminar a la antología *Poesía concreta* de Parednik.

<sup>96</sup> “El caligrama, el poema futurista, el poema-objeto, el poema concreto, la tipoésie, son poemas visuales, [al igual que los] performances gráficos, language, happenings, (...) obras (...) que se contemplan y que se leen, que se mueven y se escuchan” (Espinosa 35 *apud* Giovine 51).

<sup>97</sup> Las cursivas son mías.

<sup>98</sup> Laura López profundiza en esta idea de la utilización de varios lenguajes en la creación de un poema visual, afirmando que “la “forma” externa de un poema visual puede tener distintos modos de representación –estática, cinética o móvil-, distintos formatos materiales –papel- e inmateriales -ciberespacio-, distintos lenguajes –gráfico, tipográfico, fotográfico, caligráfico, verbal gramatical, pictórico, etc.-” (16).

Por lo tanto, en consideración a poemas como los de *Estado...* en los que significan al mismo tiempo al menos dos lenguajes distintos, se propone que la poesía, que está justamente en los límites de la literatura y las artes plásticas, es la visual, como lo confirma la investigadora Belén Gache: “la poesía visual es un género híbrido que transita por las fronteras entre las palabras y las imágenes” (Gache 137)<sup>99</sup>.

Como consecuencia de lo arriba escrito, la pregunta de qué caracteriza, al menos para esta investigación, la poesía visual queda aún sin responder. Por tal motivo, a pesar de lo interesante que sería enumerar tanto los problemas teóricos en torno a su concepción<sup>100</sup> como las particularidades<sup>101</sup> que la diferencian de la poesía verbal, es mejor comprender, por un lado, que este tipo de poesía funciona, según la citada tesis de Giovine, en dos niveles:

a nivel lingüístico es un cuestionamiento respecto a los límites y posibilidades del lenguaje como representación de la realidad (la relación entre las palabras y las cosas nos señalaría Foucault) sin abandonar la idea de la estética verbal de la poesía. Por otro lado, a nivel plástico, gráfico, visual, es un cuestionamiento respecto a las formas, a los colores, a las posibilidades que ofrece la tipografía para re-significar (en el sentido de significar por segunda vez) la semántica inherente a los signos lingüísticos (52).

Por el otro, porque los rasgos de la poesía visual son, en resumen, el uso de elementos múltiples, lo multisensorial y la co-autoría, y porque varias definiciones de poesía visual se reducen a la fórmula “forma=contenido, contenido=forma” (Solt 13 *apud* López 16), esta investigación sigue la esbozada por Dennis Páez, debido a que explica cómo Oliva usó distintos lenguajes-códigos en la realización de *Estado de sitio*, es decir, un texto que relaciona lo visual y verbal donde se puede:

encontrar elementos pertenecientes a variados dominios (...), generando la interacción de elementos ligados al mundo artístico (dibujos, serigrafías, collage, fotografías, etc.) como a las comunicaciones (tipografías, titulares, recortes, cartas, sellos, entre otros) por nombrar algunos, obligando al receptor a avizorar significados considerando una plataforma de códigos mixtos, tramados en una disposición especial en la página, generando un acercamiento en primera

---

<sup>99</sup> Esto, sin embargo, no implica que se desdénan ni la poesía ni los presupuestos teóricos del concretismo, pues, para este trabajo, la idea de que “la estructura del poema es a la vez y en sí misma su contenido” (García 25) y de que este tipo de textos visuales requieren una forma diferente de lectura son fundamentales para entender los principios de la poesía visual.

<sup>100</sup> Los cuales, según el texto ya citado de Victoria Pineda, se podrían resumir en: la autonomía del poema visual producto de su lógica interna y ordenamiento particular, el cuestionamiento de “lo poético” que pueda expresar una combinación de elementos verbales y elementos visuales, la producción y transmisión de los textos visuales.

<sup>101</sup> Así mientras que la poesía visual emplea múltiples elementos visuales (como la fotografía, el grabado, el color, los componentes gráficos, el diseño, las imágenes en movimiento, las nuevas modalidades informáticas), la comunicación multisensorial y un lector que se convierte en co-autor del texto, la poesía verbal sólo usa palabras, la comunicación verbal y un lector que sólo interpreta la obra literaria (Páez 48).

instancia a través de la mirada, eliminando el dominio único de la razón y la lógica en la búsqueda de sentido, permitiendo de esta manera, modalidades de recepción lúdicas que involucran la visión como órgano principal. (Páez 38).

Por último, se debe esclarecer la manera en que se interpretarán los poemas visuales. Así, porque no es tan relevante describir completamente el proceso de lectura de un poema verbal<sup>102</sup>, basta con mencionar que la lectura de un texto visual es distinta en cuanto a que la experimentación con el espacio en blanco de la página y la presencia de diferentes lenguajes (visuales, sonoros, cinéticos, tipográficos, fotográficos, pictóricos) ya no suscitan un proceso de descodificación lógico-causal y jerárquico impuesto por la cadena de significantes, sino uno asociativo que relaciona las formas de significación de cada uno de los elementos visuales del poema; de modo que, estando presente toda la información al mismo tiempo en la superficie del texto visual para ser visto, el lector puede empezar su análisis a partir de la identificación del elemento visual que prefiera como la tipografía, puntos, líneas, color, textura, iconografía, dimensión, distancia, perspectiva, puesto que

El significado en un poema visual no opera a partir de la descodificación de un único lenguaje sino de la transcodificación de varios lenguajes y códigos diferentes –cromatismo, geometría, plasticidad, textura, iconos, grafías...-. Debido a la naturaleza híbrida de la poesía visual, a la gran variedad de lenguajes y técnicas empleadas y a los múltiples efectos sensoriales que pueden provocar estas textualidades, el poema visual requiere ser leído de acuerdo a parámetros relacionales no lineales (López 4).

En consecuencia, se comenzará el análisis del conjunto de poemas visuales que componen *Estado de sitio*. Porque “el lector-espectador elige qué elemento va a leer [o contemplar] primero” (Giovine 11)<sup>103</sup>, para “Señal (1)”<sup>104</sup> se empezará centrándose en la saturación textual de los versos-imágenes ubicados en la parte izquierda de la página. En ellos, se observa cómo se recuperan técnicas tradicionales de la poesía verbal (el uso del verso, figuras retóricas como la

---

<sup>102</sup> el cual está dividido en dos partes: en la primera, el lector descodifica de manera lineal, secuencial y jerárquica el texto, al poner énfasis en los elementos gramaticales de éste, es decir, se exige que el poema sea leído de principio a fin con base en la observación de un orden gramatical preestablecido; en la segunda, a raíz de una segunda o tercera lectura, el lector ahora se centra en los distintos grados de desviación del lenguaje referencial, que presenta este mismo texto, a partir de analizar sus elementos connotativos, metafóricos, retóricos y simbólicos (López 4), lo cual resulta el percepción de un sentido que el poeta “ha escondido” en el lenguaje referencial del poema.

<sup>103</sup> De aquí en adelante la citas a los trabajos de Andrea Giovine provienen de su tesis *El trazo de la palabra*.

<sup>104</sup> Aquí es pertinente detallar que las “Señales” establecen una relación no sólo con la inclusión de la caligrafía china en algunos poemas de *The cantos of Ezra Pound*, sino también a la indumentaria (anillos, collares) de algunos personajes de *Las meninas*. Por esto, por ejemplo, el anillo de la menina doña Isabel Velasco es inquietamente parecido a “Señal (3)”. Con esta alusión de las “Señales” al cuadro de Velázquez se recupera la reflexión meta-artística que el pintor immortalizó en esta pintura.

prosopopeya, por ejemplo) con el fin de que la falta de puntuación y, sobre todo, la de relación lógica-causal entre los versos introduzcan la idea de romper la linealidad, secuencialidad y jerarquía de la poesía verbal, pues, por ejemplo, a la acción del revoloteo de un párpado en un encandilamiento usualmente no le sucede el hecho de que alguien se empine a mirar desde un promontorio.

No obstante, la disposición de los versos es la que verdaderamente se desvía (para adquirir nuevos recursos expresivos) de la poética verbal, en tanto que, en un primer momento, provoca que este texto visual se pueda comenzar a leer en el verso “*EL ENCANDILAMIENTO*” (por estar como es habitual por encima de los demás versos) o en el verso “En el espasmo” (por el hecho de estar en la posición habitual de la poesía verbal: la parte izquierda superior de la página) o en cualquier otro elemento, puesto que, como señala Giovine en *El trazo...*, “el sentido del poema visual está en la relación [entre elementos visuales y textuales] que el espectador[-lector] establece con éste” (108) y no tanto en la que el autor haya sugerido con la estructura de su obra.

Así, en un segundo momento, al mirar con mayor detalle los sustantivos de estos versos se descubre cómo dicha disposición está influenciada por la palabra “cangrejo”, ya que trata de formar la figura de aquel animal. Esto lo convierte en un caligrama, porque, además de distinguir en los versos del principio y final las tenazas y en los del medio la cabeza, aparece explícitamente la palabra ‘cangrejo’, estableciendo una relación 1 = 1 entre lo visual y lo verbal (Giovine 56).

Asimismo, la imagen de este crustáceo es muy significativa si se toma en cuenta su etimología. Ésta que “además de ‘cangrejo’ significaba ‘úlceras malignas’” (Cortés 289) tiene tres probables orígenes de los cuales, para esta investigación, sirve el de relacionar la tenacidad de la enfermedad con la del animal que ya no suelta a su presa una vez atrapada (Cortés 289). Esta figura del cangrejo tratando de agarrar a su presa sería, entonces, la imagen global de este poema visual, donde el crustáceo aludiría, tematizando<sup>105</sup> así la relación autor-texto-público, a la tradición de poesía verbal occidental; y su víctima (los círculos) remitiría a las tradiciones visuales que la primera quiere “devorar” (o asimilar) para que “se nutra” con los recursos de la

---

<sup>105</sup> Con lo cual se comprueba una vez más la posibilidad de considerar la metapoesía como un tema, ya que, como señala Giovine en el ya citado “El poema visual”, “La poesía visual contemporánea se ocupa de muy diversos temas, entre los cuales la autoreferencialidad (el poema visual es consciente de sí mismo como proceso experimental) y la autorreflexión son muy importantes”. Las cursivas son mías.

segunda y, así, representar un mundo inasible. Tal insuficiencia del lenguaje poético se muestra tanto con la idea de inestabilidad que proporciona la asimetría de los versos con métrica y tipografía variables, así como con la de que aun con un solo verso es imposible expresar algo completamente, como lo revela el encabalgamiento abrupto en el verso “*Crujiendo hasta hundirse*”, donde la posición final del verbo en infinitivo crea el escenario donde algo se arroja del término del verso y se hunde en el blanco de la página si no se ase de las figuras geométricas, si no logra la fusión de lenguajes.

Por lo anterior, el lenguaje poético hallaría su resignificación en la poesía visual, puesto que “los poemas visuales nos han invitado a recrearnos la mirada y recomponer sentidos, *a recuperar la correspondencia entre las palabras y las cosas*, a cuestionarnos sobre la representación a través de la imagen y a través de las palabras, a reflexionar sobre la colaboración interdisciplinaria en un mundo cada vez más interrelacionado” (Giovine 54)<sup>106</sup>. De tal suerte que dicha resignificación se consigue mediante la conclusión de un proceso: el de la construcción de un poema con elementos tanto visuales como textuales, por el cual justamente la “Señal “(1)” tendría la función de marcar el inicio de aquél: “*Es la primera señal*”.

Asimismo, mientras que la idea de la insuficiencia del lenguaje se continúa con la colocación del color blanco sobre el círculo más amplio cuyo tamaño y tono remitirían a la carencia de significado dentro de una enorme y antigua tradición de poesía verbal (occidental); la de la unión entre elementos verbales y visuales se consolida mediante la combinación de las palabras del caligrama con figuras geométricas: un círculo grande y otro pequeño de diferentes dimensiones, los cuales comparten el mismo espacio, pues el primero contiene al segundo.

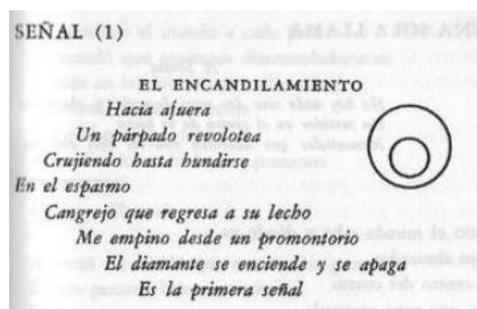
Para interpretarlos, primero que todo, habría que destacar el simbolismo del círculo, el cual “tiene correspondencia con el número 10 (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que simboliza (...) la perfección” (Cirlot 130). De modo que los círculos representarían ese primer contacto sorpresivo entre ambas poéticas, ya que ciertamente ambos están frente a frente, como si fueran dos personas conocidas y separadas que, luego de un tiempo, se reencontraran en un lugar inesperado para formar entre ambos una sola persona unida en un abrazo, es decir, una sola obra.

---

<sup>106</sup> Las cursivas son mías.

Asimismo, si se toma en cuenta la perspectiva<sup>107</sup> de ambas figuras y se mira desde otro ángulo estas dos formas opuestas, éstas constituirían una especie de túnel que nos muestra la entrada (el círculo pequeño) y una probable salida (el círculo grande), donde el lector-espectador encontrará, luego de recorrer el túnel (es decir, de interpretar el poema), las ventajas de la unión entre lo visual y lo verbal: “en la búsqueda de lo que une palabras, formas visuales y sonidos, [la poesía visual] nos abre a una apreciación intensa de unidad. Unidad de lo que en nosotros experimentamos como dividido: sentimiento, placer, razón, sentidos... pero también unidad con los demás seres humanos y con el universo natural en su conjunto” (Jiménez 26 *apud* Páez 39). En este sentido, la reflexión metapoética expresada en el poema visual mediante la mostración de su construcción afecta ahora al lector, quien, por estar ante un objeto considerado poesía (aunque no lo parece), cuestiona justo aquel estatus arbitrario, situación que es más evidente en “Señal (3)”.

Finalmente, cabe resaltar la idea de renovación que suscita el ambiguo título del poema. Si se acude a la octava definición que la RAE da al vocablo ‘señal’<sup>108</sup>, se descubrirá que “Señal (1)”, recordando que supone el estado inicial de un proceso de fusión, refiere a los vestigios o ruinas de aquella poesía verbal insuficiente para significar por sí sola, la cual sólo cambiaría tal estado mediante la inclusión de los mecanismos de otras disciplinas como las artes visuales o la música<sup>109</sup>. Con lo anterior, se percibe cómo se establece un diálogo entre la asimetría, profusión y abstracción de las palabras y la simetría, economía y concretismo de las figuras geométricas, el cual promete la concreción de un significado más complejo mediante el empleo de recursos de disímiles lenguajes que aportan sutiles matices semánticos:



<sup>107</sup> “Sistema de representación que intenta reproducir en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional con que aparecen las formas a la vista” (“Perspectiva”).

<sup>108</sup> “Vestigio o impresión que queda de algo, por donde se viene en conocimiento de ello.” (“Señal”).

<sup>109</sup> Al respecto, cabe señalar cómo también la interdisciplinariedad de *Estado de sitio* construye un punto de conexión con la música, a partir de la alusión a géneros musicales como “cantata” y “sonata” en poemas como “Aldaba” o “Pequeña serenata (1) y (2)” respectivamente; relación en la que no se profundizará, ya que rebasa los límites de los objetivos de esta investigación.

(Oliva 146)

Para continuar mostrando cómo se desarrolla el proceso arriba indicado, se comentará que “Señal (2)”, a simple vista, parece repetir los mecanismos del anterior texto visual: disposición y tipografía variables en los versos, uso de algunas figuras geométricas y de palabras (sustantivos, verbos, preposiciones) cuyo significado se complementa con el espacio de la hoja<sup>110</sup>. No obstante, se constata cómo empiezan a colaborar (y ya no a oponerse como en “Señal (1)”) los elementos visuales y verbales en la elaboración de un significado, proponiendo que, si “Señal (1)” marca el inicio del proceso de la fusión de lenguajes, “Señal (2)” mostrará cómo éste se lleva a cabo.

Antes de analizar el segundo poema visual de esta secuencia de tres partes, se debe comprender el lugar que “Señal (1)” y “Señal (2)” ocupan en *Estado de sitio*. Éstas se ubican en la 3ra sección del libro, la cual es introducida por el poema “Tercera naturaleza” que cierra la 2da sección. En él, como se apuntó en el apartado 3.2., la voz lírica teoriza sobre la índole de la imagen poética, concluyendo que “Sin duda es ese espacio al que llamamos vacío” (Oliva 142) y, en consecuencia, planteando una poética en la que lo visual es fundamental. Por esto, no es casual que en “Estatua en el mar” (poema que abre la 3ra sección) el primer verso, “En esta imagen buceo” (Oliva 145), continúe con esta idea de ‘bucear’ o explorar las propiedades de la imagen más allá de lo lingüístico, es decir, en los fundamentos de las artes visuales. De modo que, si bien esta parte del poemario no incluye poemas enteramente metapoéticos, sino sólo versos en diferentes poemas con otras temáticas como la erótica de “En una sola llama”<sup>111</sup>, la reflexión metapoética se halla desarrollándose en los poemas visuales, como se comprobará a continuación.

Así, pues, resulta importante explicar cómo el verso “*Es este faro de luz fija:*” no termina en el espacio vacío de la página que los dos puntos evidencian, sino en los círculos ubicados en la parte izquierda central de la hoja. Esto provoca una suerte de redundancia entre la imagen y la

---

<sup>110</sup> Así, en “*Todo se desarrolla hacia lo inusitado*” (Oliva 160), la indeterminación o misterio que expresa el pronombre neutro ‘lo’ se refuerza con el blanco de la página, el cual, aunque aparentemente vacío, contiene todos los recursos no usados en la poesía con los que se puede volver “inaudita”.

<sup>111</sup> “Mira mis manos / Cómo suben espantando las avezuelas de tus muslos / (...) voy a escribir sobre de ti” (Oliva 149). Estos versos, además, comprueban el entrelazamiento de los temas (individual, social y artístico) de los poemas de *Estado...* (Rojas 121).

palabra, debido a que ambas, al ser el lenguaje poético incapaz de generar por sí solo en el lector la imagen de un ‘faro’ mediante la semanticidad de las palabras, crean la figura del tal faro, consiguiendo así que la poesía recupere lo sintético (decir con poco mucho) y lo polisémico (percibir varios sentidos de un verso) a de fin de volver a comunicar eficientemente un mensaje.

Lo anterior es evidente si se considera el nuevo elemento visual incorporado en este poema: el color. El negro que colorea el círculo pequeño (ubicado dentro del círculo blanco más grande) permite ilustrar los diferentes escenarios que surgen de los distintos sentidos del sustantivo ‘faro’. En otras palabras, si la primera acepción de ‘faro’, según la RAE, refiere a una “torre alta en las costas, con luz en su parte superior, para que durante la noche sirva de señal a los navegantes.”, éste aparece cuando se mira a los círculos desde una ‘toma aérea’, puesto que de esta manera el círculo negro, como un punto, sería la torre elevada en la cima; mientras que el círculo blanco, el haz de luz que ilumina el lugar donde se erige. En este sentido, si se recupera la 3ª definición de faro<sup>112</sup>, se percibirá cómo el círculo negro ahora representaría un automóvil; y el blanco, el brillo que alumbraba el camino que tiene frente a sí un coche en movimiento.

Con lo arriba expuesto se perfila la primera forma en que se expresa la dimensión metapoética en “Señal (2)”, es decir, la mostración de su proceso de creación, por el cual este poema visual exhibe la técnica con la que se construyó: el collage. Porque Andrea Giovine en *El trazo...* especificó algunas de las técnicas (el caligrama, el ideograma lírico, el poema objeto, el *happening*) más empleadas por poetas visuales, comenta, además, que con el collage se busca la yuxtaposición de elementos pertenecientes a materiales, medios y contextos distintos. Por esto, se entiende que en la misma hoja en blanco de este poema pueden coexistir, por ejemplo, el uso del verso de la poesía tradicional y la aplicación de color negro (y la perspectiva) de la pintura, puesto que el collage sirve “para enfatizar la búsqueda de una unión entre códigos diversos o simplemente para explotar las posibilidades de la imagen y la palabra en conjunto” (Giovine 57).

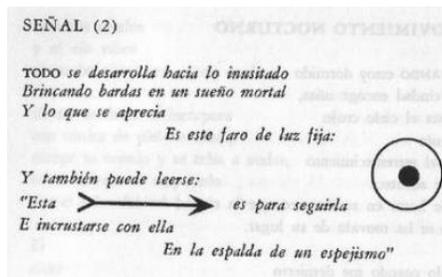
De lo anterior surge el segundo matiz metapoético de “Señal (2)”: el planteamiento de la poética visual de Oliva. Ésta, esbozada desde el mismo poema, propone que los textos visuales (o al menos éste en específico), además de retomar los recursos tradicionales de la poesía verbal como, además de los antes mencionados, la metáfora (“*Y lo que se aprecia / Es este faro de luz fija*”), deberá emplear cualquier componente visual (que ilustre los múltiples significados que

---

<sup>112</sup> “Cada uno de los focos delanteros de los vehículos automotores.” (“Faro”).

contenga una palabra, como sucedió con ‘faro’) como si fuera uno verbal. De modo que, explotando las posibilidades de la imagen y la palabra en conjunto, en lugar de ocupar el sustantivo ‘flecha’ se utiliza, mediante la elisión verbal de dicho sustantivo, un elemento iconográfico (la imagen visual de una flecha) con el objeto de cumplir las exigencias de las normas gramaticales (la inclusión de un sujeto del verbo ‘ser’) y las retóricas (indicar los elementos igualados por la metáfora). Por lo tanto, este poema visual (como cualquier otro), al decir algo respecto de sí mismo como proceso de creación consciente de sí y respecto a la realidad que representa (Giovine 54) “propicia la creación e invención constante de poéticas al interior de la poesía visual, enriqueciendo el proceso creativo y generando nuevas modalidades expresivas para el lector (Páez 45). Además, se debe subrayar que estas dos formas de expresión metapoética se corresponden con los dos primeros nudos de la tipología de Pérez Bowie, evidenciando así el entrelazamiento de sus categorías no cerradas.

Para concluir el análisis de “Señal (2)”, se debe agregar, por un lado, que la compenetración es tal entre elementos visuales y verbales, que incluso establecen una noción de ritmo, a partir de la cual aumenta la velocidad de la lectura; por el otro, que el número ‘2’ que acompaña al sustantivo ‘señal’ del título anticipa (o plantea) la idea de fusión de las particularidades de las dos poéticas:



(Oliva 160)

Finalmente, “Señal (3)” es la conclusión del proceso de la resignificación del lenguaje poético a partir de la fusión de éste con el lenguaje visual, iniciado en “Señal (1)”. Nuevamente, antes de comenzar su estudio, se debe resaltar, además de que se vuelven a utilizar los recursos pictóricos y poéticos de los anteriores poemas, el lugar de este poema visual dentro de la estructura general de *Estado de sitio*. “Señal (3)” se halla, pues, en la 5ta sección del poemario, la cual se distingue por contener los poemas relacionados con la pintura como “Pintura (5)”, “Pintura (6)”, “Dibujo a lápiz (2)” y “El artista (2)” (aunque la alusión a esta arte visual está presente en todo el libro). Por ende, la concentración de estos poemas prepara el escenario donde haría su aparición la

palabra poética resignificada mediante lo visual, puesto que los títulos de las tres “señales” se corresponden a las tres llamadas dadas en el teatro antes del comienzo de una obra dramática; mientras su contenido (sobre todo las figuras geométricas), a la obra que se está representado. Tal relación de las “señales” con el teatro es posible a partir de los versos “En mi tazón un teatro imprevisto / arroja máscaras y cítaras / a los cantantes y músicos” (Oliva 179) de “Exposición de un sol degollado”, donde, además, la voz lírica declara que su trabajo poético se iguala al de la pintura: “Todo este tiempo he pintado frenéticamente” (Oliva 178).

Declarado lo anterior, ahora se profundizará en “Señal (3)”. Lo primero a resaltar es la disposición de las figuras geométricas (en esta ocasión el mismo círculo y una línea horizontal) con respecto a los bloques de texto, puesto que si los últimos ocupaban antes la posición habitual donde siempre inicia la escritura (la derecha), ahora las segundas ocupan aquel lugar privilegiado. Lo anterior indica una especie de reconocimiento, por parte de la tradición verbal occidental, de la capacidad de la tradición poético-visual de codificar un mensaje con sentido a través de la combinación de recursos visuales y verbales, pues estos poemas híbridos no refieren a cosas de la realidad, sino que “son, sobre la página en blanco, arquitecturas, objetos, presencias (...) que no imitan a la cosa sino [que] la recrean, la descubren, la revelan” (Espinosa 12 *apud* Páez 42).

Pero, ¿qué cosa “revela” este conjunto de figuras geométricas? Si bien podría *ser* (mas no representar) el anillo sobre la mano izquierda de doña Isabel de Velasco de *Las meninas* o, en términos estrictos, la secante de una circunferencia o el lugar de encierro de la voz poética, lo cierto es que estas figuras polisémicas significan a partir de la interacción que mantienen tanto con los tres bloques de texto (es decir, lo meramente lingüístico), como con el lector. Así, éste se convierte en co-autor de la obra a causa de la mayor participación que el poema visual le otorga al lector, la cual resulta de la transferencia de la reflexión metapoética del poeta, que sabe que elabora “un poema” y no otra cosa, al lector que empieza “a cuestionar y repensar las ideas preconcebidas que posee sobre la poesía, seduciéndole a la activa re-creación del poema” (Páez 119).

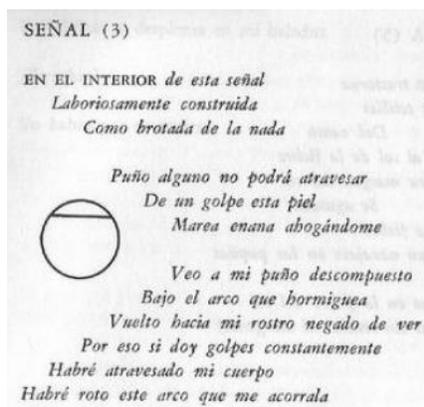
Por esto, luego de descubrir que el primer verso de la saturación textual ubicada en la derecha de “Señal (3)” se ilustra con la línea que al cruzar el círculo forma un hueco o que cada uno de los bloques separados de dicha saturación simboliza cada una de las etapas del proceso de unir la poética verbal a la visual o que la disposición de los versos representa esa tensión

producto de la fusión de dos lenguajes que, a pesar de mezclarse hasta volverse una unidad, mantienen parte de su antigua identidad, el lector concluye que, más que estar frente a un objeto completo, está frente a su proceso de creación, lo cual provocará que el poema permanezca inacabado. Esto se confirma cuando la voz lírica advierte que “*Por eso si doy golpes / habré atravesado mi cuerpo / Habré roto este arco que me acorrala*”, porque el uso del futuro compuesto, cuya función es hacer referencia a acciones que ya estarán terminadas en algún momento situado en el futuro, propone que este poema visual no estará terminado aquí donde incluso se elaboró un objeto, el círculo con la línea que en sí mismo es una cosa con sentido propio; sino en el momento en que el lector interprete y re-cree este poema visual, de la misma manera que el cuadro de *Las meninas* ‘se completa’ cuando cada espectador, parado frente al cuadro, es mirado por los 12 personajes de la pintura de Velázquez, provocando que el cuadro siempre sea uno distinto.

En consecuencia, si bien en un principio la reflexión metapoética, hecha primero por el poeta, incita ahora al lector a preguntarse sobre la naturaleza de lo poético ante un texto-objeto que parece no ser poesía; dicha reflexión al final lo convierte en un creador de la obra que observa y crítica, puesto que, como apunta Giovine al hablar de John Cage, “el arte debe transformar a cada persona en artista” (36). Lo anterior resulta más interesante si se recuerdan las intenciones de Oliva de formar al lector a partir de aquellos poemas políticos de *La espiga amotinada*, ya que, *Estado de sitio*, aunque no logró adherir su lector a cierta forma de pensamiento, sí consiguió otorgarle algo mejor: la creación artística a partir de la disolución de las fronteras entre la escritura y la lectura, pues “el poema visual se crea al momento de la lectura. Si bien se puede decir que el autor configuró ciertos elementos de forma, color, disposición, contraste, tamaño y que eligió ciertas palabras y las distribuyó en un cierto sentido, es el ojo del lector el que genera una sintaxis determinada (...) y “arma” el texto” (Giovine 39).

Por último, la desproporción del texto con respecto al lenguaje visual suscita la sensación de asedio (o censura). Ésta la padecerían tanto poetas como Oliva cuya escritura política fue ‘sitiada’ por una visión de poesía impuesta por un escritor (Octavio Paz), así como estos textos visuales que, en medio de líneas y líneas de versos, se amotinaron en la materialidad y en la visualidad de la palabra hasta encontrar una forma de unirse, criticando las instituciones que ostentaban el poder político, a su enemigo verbal. De esta alianza no sólo se crearía una nueva forma de escritura y lectura (acorde, como se vio en el apartado 1.2., a las obras poéticas de los

años 70 en adelante), sino que cuestionaría la noción instaurada de qué es o debe ser la poesía y, por consecuencia, de la del poeta y el poema, proponiendo así desde el poema mismo una alternativa gracias a que “la poesía visual contemporánea manifiesta como una de sus preocupaciones esenciales la noción de violencia y radicalización en el arte y, a lo largo de los años, se ha instituido como un instrumento de crítica en constante renovación” (Giovine 28).



(Oliva 196)

Para concluir este apartado, se debe señalar la importancia del desarrollo del segundo nudo de la tipología de Pérez Bowie en *Estado de sitio*, “El poema como poética”, puesto que la ecfrosis referencial hecha a la pintura de *Las meninas* esboza, desde el mismo poema “El artista (2)”, los fundamentos de la poesía oliviana como la integración interartística, la segunda memoria de las palabras (o intertextualidad), el uso de imágenes y frases expansivas que llevan tanto al autor como al lector a lugares inesperados, la destrucción del lenguaje poético para crear uno nuevo (o la perseverancia), la búsqueda y la experimentación.

Estos principios permitieron no sólo identificar cómo un tema metapoético se materializaba en el discurso, sino que ayudaron a reconocer y entender cómo funcionan los diferentes procesos simultáneos que constituyen *Estado...*: por ejemplo, el proceso del aumento de la conciencia de la voz lírica de un poema (V2) sirvió para identificar la forma implícita del primer nudo “el poema sobre el poema” en el corpus elegido mediante la alegoría y el *mise en abîme*. En la primera parte del advenimiento de una “palabra con voz propia” se distinguió en la búsqueda y relación de los recursos de la pintura con los de la poesía, gracias a las ecfrosis nocionales, la forma implícita del núcleo “el poema como poética”. En el proceso de la resignificación del lenguaje poético a partir de sus propios procedimientos literarios (la intertextualidad, la paratextualidad, la otredad, la invención de palabras, el silencio y el collage),

se observó el funcionamiento del cuarto nudo “la insuficiencia del lenguaje” en ciertos poemas de *Estado...* La segunda parte del advenimiento de una “palabra con voz propia” se empleó para mirar en la fusión progresiva del lenguaje poético y visual la utilidad de los mecanismos del nudo de “El protagonismo de la materia gráfica”, aunados a los de la poesía visual, con el fin de analizar los poemas visuales de *Estado de sitio*.

Asimismo, se debe recordar que si los temas tres principales (el individual, el social y el artístico) de *Estado de sitio* se terminan entrelazando (Rojas 129), al grado de que no es posible identificar un poema que trate exclusivamente lo metapoético, puesto que en él lo político, lo erótico y lo autorreferencial, como en el poema “En una sola llama”, se desarrollan al mismo tiempo; esto sucede también con los procedimientos poéticos (alegoría-puesta en abismo, ecfrosis, intertextualidad-paratextualidad, la “poética del silencio”, los recursos de la poesía visual) que se emplearon para saber de qué manera específica se llevaba a cabo en el discurso los diferentes temas metapoéticos de la tipología de Pérez Bowie. Así, por ejemplo, mientras en el poema “Génesis” se establecía una relación intertextual con la *Biblia*, a la vez elaboraba la alegoría del poema al mostrar la construcción interminable de una ciudad. O como en “Pintura (1)” donde al uso de ecfrosis nocionales se le agregaba la significación a partir de los espacios en blanco de la página (recursos de la poesía visual).

Por consecuencia, en *Estado de sitio* tanto sus temas como sus técnicas están deliberadamente entrelazados con el fin de formar una unidad cuyos componentes interactúan entre sí en favor de una creación constante. Esto se aclara aún más si se examina la intención que tuvo el poeta tuxtleco al componer este poemario; de modo que, si bien esta tesis no tuvo el objetivo de comprobar o refutar lo que un poeta afirmó que logró con su obra, esto al final sí explica el comportamiento de los textos líricos de *Estado...*, los cuales se van encadenando unos con otros hasta edificar una “arquitectura verbal” o como el mismo poeta chiapaneco lo planteó en la entrevista “Escritores y poetas mexicanos: Óscar Oliva”:

Lo que yo había intentado siempre es (...) que un libro de poesía sea eso, que se vayan encadenando las frases, los versos, los poemas mismos y vayan construyendo una arquitectura llena de luces, llena de tinieblas, llena de alegría, llena de odio, una arquitectura verbal donde el centro de esa arquitectura sea el lenguaje y el lenguaje poético” (Oliva 28:12)<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> La transcripción de esta entrevista disponible en YouTube es mía.

## CONCLUSIÓN

*Me he inclinado  
desde fuera  
a mirar este libro  
ya concluido.  
¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que he dado?  
Óscar Oliva, Estado de sitio*

A lo largo de esta investigación se evidenció la función de la metapoesía y los elementos que la constituyen en algunos poemas de *Estado de sitio* de Óscar Oliva. Para ello, en el primer capítulo, se mostró el particular matiz que el conflicto entre la poesía social y autorreferencial adquirió en México; es decir, la imposición de la visión no generacional sino personal del poeta Octavio Paz sobre la poesía fortaleció las fronteras entre aquellas posturas estéticas antagónicas, al grado de que los poetas escribían con base sólo en los fundamentos estrictos de una poética cultista, hermética y esteticista, de perfección formal y que tiende hacia la abstracción metafísica o una realista, testimonial, coloquial, política; imponiéndose, no obstante, la primera sobre la segunda.

Que haya imperado la poesía autorreferencial fue por causa del ocultamiento de la evidente crisis política, económica y social del México de la segunda mitad del siglo XX, puesto que el Estado mexicano reprimía a poetas cuyos poemas denunciaron la realidad letal en la que vivían y premiaba con puestos en el gobierno a los que escribían textos líricos que negaran aquella época convulsa, no siguiendo el ejemplo de Rimbaud quien se enfrentó a la monstruosidad de la ciudades resultado de capitalismo, sino los intereses políticos que aseguraron su propio bienestar.

Asimismo, se demostró cómo fue la transición estética en la obra poética de Oliva que permitió el surgimiento de *Estado de sitio* al revisar algunos poemas de los primeros libros de la etapa formativa del poeta tuxtleco y la tesis *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada* de Ali Franco. Así, con *La voz desbocada* Oliva exploró y se apropió, sobre todo, de los temas comunes a la poesía política con el fin de denunciar los crímenes del Estado e instruir a la sociedad sobre la ideología con que construiría un mundo mejor. No obstante, la muerte y la impunidad le enseñaron a Oliva y a toda una generación de bardos que aquella empresa era imposible. Por esto, en *Áspera cicatriz* ya se vislumbraba no sólo

la atmósfera de tedio, confusión y encierro, sino las preguntas de qué, para quién y para qué escribir poesía como tema tratado en los poemas, que constituirían explícita e implícitamente la dimensión metapoética de *Estado de sitio*.

Con base en lo anterior, la metapoesía surge en momentos de violencia exacerbada como en las dictaduras latinoamericanas, las guerras mundiales o la guerra contra el narcotráfico en México, en los cuales, luego de no aceptar lo que se dicta desde el poder político y literario o perturbarse al tratar de nombrar hechos inauditos como el hallazgo de cientos de muertos en fosas comunes o la masacre de los migrantes centroamericanos en México, los escritores se preguntan sobre la función, la naturaleza y la utilidad de sus palabras en un instante donde parece que lo que más se necesita no es un poema, comprobando así la insuficiencia del lenguaje para aprehender la realidad y ofreciendo, no obstante, alternativas para representarla de nuevo.

Así, mientras Oliva encontró en el collage y la poesía visual la forma de hablar sobre su propia época, poetas como Sara Uribe y Balam Rodrigo utilizaron la recuperación de formas o escrituras previas como palimpsestos, reescrituras y desapropiaciones. De modo que, si bien en un principio este tipo de poesía autorreferencial da la impresión de que abandona su momento histórico al plantear, por ejemplo, poéticas desde el mismo poema, en realidad lo analiza profundamente, al resignificar el lenguaje víctima de su propia naturaleza (lineal, causal, ambigua) y manipulado por el poder, por el cual la relación entre las palabras y las cosas desaparece.

En el segundo capítulo, se expusieron los orígenes, características y problemas teóricos en torno al planteamiento de los conceptos de los que proviene la metapoesía, es decir, la función metalingüística y la metaliteratura. Esto se realizó con el objetivo de justificar el uso de la noción de metapoesía de Guillermo Carnero para el análisis de los metapoemas del corpus elegido, debido a que retoma algunas de sus características para construirse.

Asimismo, se argumentó la posibilidad de complementar dicha definición con los cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética de José Antonio Pérez Bowie. Pues si para Carnero lo metapoético de los textos líricos es un tema, dicha tipología explicó las variaciones de éste en los metapoemas de *Estado de sitio* a causa de su composición diferente. Además, debido a la adaptabilidad de tal tipología a las particularidades de cada obra poética fue posible hallar la manera en que discursivamente se materializó cada núcleo temático con base en el reconocimiento de múltiples procedimientos literarios usados por el autor. Adicionalmente, se

propuso que, a partir de reseñar las diferentes investigaciones en las que se aplicaron y complementaron con otros aportes teóricos los mecanismos de interpretación de dicha tipología, se podrían añadir los procedimientos de creación e interpretación de la poesía visual a la falta del desarrollo teórico del nudo “El protagonismo de la materia gráfica de tal tipología” a fin de poder analizar tanto los poemas visuales de Oliva como otros que tengan, además, una dimensión metapoética.

En el capítulo tercero, se identificó, clasificó y explicó tanto temática como discursivamente el tipo de reflexión metapoética del corpus seleccionado con base en la aplicación de la tipología de Pérez Bowie y la descripción de los procedimientos literarios arriba señalados. De aquí se puede deducir, a pesar de que cada poema es un metapoema en tanto que revela sutilmente la poética con la que se elaboró, las ventajas de considerar la parte implícita de los primeros dos nudos de dicha tipología, puesto que esclareció no sólo las singularidades de su dimensión metapoética (las cuales se expresaron mediante el desarrollo de cuatro procesos); sino que también permitió comprobar la riqueza de temas y recursos poéticos con que se estructuró *Estado de sitio*.

Asimismo, se debe comentar que, si bien aquellos procesos suceden de forma simultánea, es posible darles un orden, el cual estaría supeditado a mostrar cómo la voz poética principal de *Estado de sitio* (V1), al establecer un paralelismo entre ella y el personaje Diego Velázquez del cuadro, empieza escribiendo y termina pintando su obra o fusionando los lenguajes de ambas disciplinas. Quiero decir: primero se muestra una voz lírica, en 3.4., que busca recursos expresivos a través de ciertos procedimientos habituales a la poesía (la invención de palabras, por ejemplo) para resignificar el lenguaje poético; luego en 3.2., sin éxito en lo anterior, emprende otra búsqueda en los recursos de la pintura para así tratar de relacionar los elementos visuales y verbales de ambas disciplinas artísticas; finalmente, en 3.5., de nuevo ante otro resultado adverso, fusiona los lenguajes de la pintura y la literatura mediante la poesía visual. Si bien con esto último sí se logra resignificar el lenguaje poético, no quiere decir que ésta sea la única manera.

Por último, si bien se debe recordar que, como se escribió al final del capítulo 3, que tanto los temas como los procedimientos literarios de *Estado...* están totalmente entrelazados, se debe reconocer la funcionalidad de los recursos de la poesía visual para el análisis de los poemas visuales del corpus elegido, es decir, la identificación de elementos pertenecientes a múltiples

lenguajes, lo multisensorial, la co-autoría y una lectura relacional en los metapoemas de *Estado...* De modo que es muy factible complementar con tales recursos la tipología de Pérez Bowie.

Como consecuencia de lo anterior, se han trazado algunos caminos con los que se podría continuar esta investigación: uno de ellos está, teniendo en cuenta que la metapoésía usualmente aparece en momentos de violencia extrema, en el reconocimiento del tema metapoético y sus respectivos procedimientos literarios en libros de poesía mexicana contemporánea escritos durante la instauración del periodo neoliberal en México (que provocó guerras absurdas, masacres de civiles (y extranjeros) y el regreso de la represión dictatorial) hasta nuestros días, de tal forma que la especificidad del fenómeno metapoético en estos días llenos de muerte e incertidumbre se podría concretar en una tipología como la de Pérez Bowie. Otro de ellos está en seguir describiendo la poética de Óscar Oliva en los libros posteriores a *Estado de sitio*<sup>114</sup> con el fin de comprobar la congruencia entre sus “textos teóricos” y sus demás poemas y, al mismo tiempo, descubrir nuevos fundamentos de dicha poética; la ventaja de hacer esto es que, además de los discursos, prólogos y entrevistas de este poeta donde plantea su visión sobre la poesía, se contaría además con la que se ha descubierto aquí en los metapoemas de *Estado...*, los cuales usualmente no se toman en cuenta al momento de esbozar la poética de un escritor.

Adicionalmente, valdría la pena comentar el sorprendente paralelismo entre Diego Velázquez y Óscar Oliva. Al pintor sevillano se le injurió no sólo por causa de su oficio (pintor), sino por el tipo de cuadros que usualmente hacía (retratos). No obstante, aun con tales vejaciones y aquellos recursos con que aprendió a pintar elaboró una de las obras pictóricas más importantes de la humanidad: *Las meninas*. Por esto, como se comentó en el apartado 3.2., algunos críticos interpretan aquel cuadro inquietante como una apología a la pintura con la cual Velázquez logró que a ésta se le considerara un arte igual que la música o la literatura y, además, como la descripción de “los anhelos cortesanos del pintor y la dura lucha que emprendió en su ascensión al servicio real y condición nobiliar [sic]” (Martí 19).

De la misma manera no sólo se vejó y condenó al olvido aquellos poemas de corte político (y en general la mayor parte de su obra) que Oliva escribió durante su etapa formativa,

---

<sup>114</sup> Este libro podría verse, replicando la idea de Gonzalo Celorio sobre el “Poema de los dones” de Jorge Luis Borges, como una especie de índice de todo aquello que artísticamente alcanzó la poesía oliviana hasta ese momento y que lograría tiempo después con los siguientes libros.

sino a la poesía en general. De tal suerte que *Estado de sitio* es también una especie de apología de la poesía, porque, al equilibrar los recursos de la poesía política con los de la metapoésía, resignifica el lenguaje en general y convierte al lector en un creador. Por esto, el poeta chipaneco logró crear una obra poética que nos recordó la “utilidad” de la poesía en toda aquella sociedad que se cae a pedazos: ser memoria, denuncia, conocimiento y pensamiento crítico.

Además, si gracias a sus servicios en la corte española a Velázquez se le otorgó la cruz de la Orden de Santiago, que significaba pertenecer a la cúspide de la sociedad española, el sevillano consiguió demostrar que entre las personas que dirigían España se hallaban pintores. Esto también lo logró Oliva, aunque quizá inconscientemente, puesto que al ganar Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes (máxima presea que puede conseguir un poeta en México) le permitió acceder a aquella élite intelectual que formó, en términos educativos, a la población de nuestro país. De modo que estando Oliva ahí, impulsó la escritura como una alternativa para forjar nuevos lectores a través de la creación de talleres de poesía, que él mismo ha impartido, a los cuales cualquier persona puede encontrar en la amabilidad, humildad y experiencia de Oliva y los integrantes de los talleres el camino a la creación poética.

De los párrafos anteriores proviene el título de esta tesis, pues ciertamente con la dimensión metapoética de *Estado de sitio* Oliva “le ganó a la vida”, en tanto que reivindicó la poesía en general y su oficio como poeta en un momento de la historia de México en que parecía que era inútil escribir poemas.

Finalmente, el intento de formular un concepto de metapoésía<sup>115</sup> y todo lo hasta aquí escrito, proveniente de los replanteamientos de las ideas de las y los autores citados, me llevan ineludiblemente a comprender mi trabajo en términos de uno de los versos con que culmina *Estado de sitio*:

“No está mal, ¿pero no he leído esto en alguna parte?” (Oliva 212).

---

<sup>115</sup> Que podría definirse como un tema que constituye poemas que realizan, luego de denunciar la insuficiencia del lenguaje, una reflexión teórica sobre los componentes intralingüísticos y extralingüísticos que constituyen y enmarcan al hecho poético

## BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, Carlos, “Marco Antonio Yon Sosa (1929-1970)”, *El socialista centroamericano*, 19 de septiembre de 2016, [elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/4157-guatemala-marco-antonio-yon-sosa-1929-1970](http://elsoca.org/index.php/america-central/movimiento-obrero-y-socialismo-en-centroamerica/4157-guatemala-marco-antonio-yon-sosa-1929-1970)
- Aboites Aguilar, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, *Historia mínima de México ilustrada*, El Colegio de México, 2008, pp. 439-538.
- Aguilera López, Jorge, “De poéticas hegemónicas y marginales en México. Legitimación y canon en las antologías de poesía mexicana”, *Signos literarios*, vol. 15, núm. 30, Julio-Diciembre 2019, pp. 102-107, [signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/293/224](http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/293/224)
- \_\_\_\_\_, *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana : un estudio de Enrique González Rojo*, 2010, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/ptb2011/enero/0665766/Index.html](http://132.248.9.195/ptb2011/enero/0665766/Index.html)
- Aguilera López y Castañeda Eva, “La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético”, *América sin nombre*, núm. 23, 2018 pp. 85-96, [dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.06](https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.06)
- Aleman Bay, Carmen, *Artes poéticas (de los Contemporáneos a la actualidad)*, Universidad de Guadalajara, 2015.
- Anaya, José Vicente, *Híkuri*, Malpaís Ediciones, 2014.
- Ángeles Trujillo, María de Lourdes, *Alegoría de la ausencia: La construcción de los personajes femeninos en grandes emociones y pensamientos imperfectos de Rubem Fonseca*, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/ptd2018/febrero/0770345/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2018/febrero/0770345/Index.html)
- Apollinaire Guillaume, *Alcoholes*, traducción y notas de Juan Abeleira, Hiperión, 1995.
- Barrios, Hiram, “Maquinaciones verbales: el poeticismo”, *Cuadrivio*, núm. 9, 2013, [cuadrivio.net/literatura/maquinaciones-verbales-el-poeticismo/](http://cuadrivio.net/literatura/maquinaciones-verbales-el-poeticismo/)
- Barros Sierra, José, *CNDH México*, Comisión Nacional de Derechos Humanos, [www.cndh.org.mx/noticia/movimiento-del-68-marcha-del-silencio-0](http://www.cndh.org.mx/noticia/movimiento-del-68-marcha-del-silencio-0), consultado 20 de diciembre de 2022
- Barthes, Roland, “El segundo grado y los otros”, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Editorial Kairós, 1978, pp. 76-77.
- \_\_\_\_\_, “Literatura y meta-lenguaje”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, 2003, pp. 139-141.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM-FFYL-IIF, 1989.
- Blázquez, Niceto, “La pena de muerte según Santo Tomás y el abolicionismo moderno”, *Revista chilena de derecho*, vol. 10, núm. 2, 1983, pp. 277-316, [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2649443](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2649443)
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé, 1974.
- Bogerson W., Paul, “La espiga amotinada y la poesía mexicana”, *Revista Iberoamericana*, 1989, pp. 1177-1190, [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4655](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4655)
- Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Crítica*, núm. 25-28, 1990, pp. 20-42.
- Calderón Alí, “Poesía mexicana: 1960-1979”, *Historia crítica de la poesía mexicana*, coordinado por Rogelio Guedea, Fondo de Cultura Económica, 2015.

- Calderón Hernández, Mario. “Cinco Premios Nacionales De poesía De Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A.E. Quintero Y Héctor Carreto “, *Graffylia*, vol. 5, núm. 9, 2020, pp. 16-27, [rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/graffylia/article/view/558](http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/graffylia/article/view/558)
- Camarero, Jesús, *Metaliteratura: estructuras formales*, Anthropos, 2004.
- Carnero Arbat, Guillermo, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 1983, pp. 43-60.
- Carrillo, Carmen Virginia, “Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 10, 2006, pp. 63-87,
- Carrillo Ramírez Valenzuela, Mario, “Exploración de la palabra: "La voz desbocada" y "Áspera cicatriz" de Óscar Oliva”, *Semiosis*, vol. 8, núm. 16. 2012, pp. 203-213. [www.redalyc.org/pdf/281/28101003.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/281/28101003.pdf)
- Casar, Eduardo, “Prólogo”, *La realidad cruzada de rayos*, UNAM, 1986, pp. 3-7, [www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/oscar-oliva-112.pdf](http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/oscar-oliva-112.pdf)
- Castañeda Barrera, Eva, *El estridentismo: una literatura fundacional*, 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/pd2008/0626300/Index.html](http://132.248.9.195/pd2008/0626300/Index.html)
- \_\_\_\_\_, “¿Cómo hacer que el poema rompa con el sometimiento al papel? Estado de sitio de Óscar Oliva”, *Esto no será un poema*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2021, pp. 69-98.
- Chávez, Jorge Humberto, *Te diría que fuéramos a llorar al río bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Chipp. B., Herschel, “Futurism: Dynamism as the expression of the modern world”, *Theories of modern art*, University of California Press, 1968.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Labor, 1992.
- Cortés Gabaudan, Francisco, “Cáncer: la metáfora del cangrejo y sus calcos latinos y árabes”, *Panace@- revista de medicina*, vol. XIII, núm. 36, [www.tremedica.org/wp-content/uploads/n36-entremes\\_FCortesGabaudan1.pdf](http://www.tremedica.org/wp-content/uploads/n36-entremes_FCortesGabaudan1.pdf)
- Cruz Osorio, Iván, *La libertad tiene otro nombre: antología de la poesía política y social en México (siglo XX)*, Ediciones Normalismo Extraordinario, 2020.
- Debicki P., Andrew, “Metaliterature and Recent Spanish Literature”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 7, núm. 2, 1983, pp. 297-309, [www.jstor.org/stable/27762221](http://www.jstor.org/stable/27762221)
- De la Trinidad, Sor Ana, *Dolor Humano, pasión divina*, Pepitas de Calabaza, 2020.
- Echegoyen, Sylvia, *La integración de las vanguardias en "Altazor" de Vicente Huidobro*, 1997, Rice University, tesis de Maestría, [hdl.handle.net/1911/17082](http://hdl.handle.net/1911/17082)
- “El Coneculta rinde homenaje al poeta Óscar Oliva”, *Facebook*, CONECULTA, 22 de abril de 2022, [www.facebook.com/watch/?v=393027389121923](https://www.facebook.com/watch/?v=393027389121923)
- Eme Llorente, María. “El cuerpo enajenado en el lugar del abrazo. La fusión como con-fusión en la poesía erótico-amorosa (1960-1980)”, *Arrabal*, núm. 5, 2007, pp. 201-211, [raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140523](http://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140523)
- Escalante, Evodio, “Irradiador y la luz del estridentismo”, *La Jornada*, 21 de abril de 2013, [www.jornada.com.mx/2013/04/21/sem-evodio.html](http://www.jornada.com.mx/2013/04/21/sem-evodio.html)
- “Escritores y poetas mexicanos: Sergio Mondragón”, *YouTube*, UAMVIDEOS, 3 de julio de 2017, [www.youtube.com/watch?v=DKCVADdhKoI&t=2059s](https://www.youtube.com/watch?v=DKCVADdhKoI&t=2059s)
- “Escritores y poetas mexicanos: Óscar Oliva”, *YouTube*, UAMVIDEOS, 3 de julio de 2017, [www.youtube.com/watch?v=TFKl\\_f5hYfQ&t=1632s](https://www.youtube.com/watch?v=TFKl_f5hYfQ&t=1632s)
- Espinasa, José María, “Poesía en movimiento”, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, El Colegio de México, 2015, pp. 263-278.

- Estudillo, Luis Martín “Hacia una teoría de la metapoésía”, *Revista de estudios hispánicos*, vol. 30, núm. 2, 2003, pp. 141-152.
- “Espacial 10 – Óscar Oliva”, *YouTube*, Chiapas Paralelo, 25 de mayo de 2022, [www.youtube.com/watch?v=GWFmQZLqvUE&t=18s](http://www.youtube.com/watch?v=GWFmQZLqvUE&t=18s)
- Fabio Sánchez, Fernando, “Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934”, *revista crítica literaria latinoamericana*, núm. 88, 2007, pp. 207-233, [www.jstor.org/stable/25485837](http://www.jstor.org/stable/25485837)
- Fernández López, Claudia Saraí, *La poética de Roque Dalton: compromiso y renovación estética*, 2020, Universidad Autónoma del Estado de México, tesis de Doctorado, RI, [ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/110051](http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/110051)
- Ferrari, Marta Beatriz, *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero*, 1999, Universidad Nacional de La Plata, tesis de Doctorado, Memoria Académica, [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.119/te.119.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.119/te.119.pdf)
- Forradellas, Joaquín y Marchese, Angelo, *Diccionario de retórica, crítica, terminología literaria*, Ariel, 2013.
- Franco Rodríguez, Ali Hassan, *Hay que heredar la tierra, hermanos. El poeta y el hombre nuevo en La espiga amotinada*, 2018, Universidad Autónoma Metropolitana, tesina, [drive.google.com/file/d/1QQnMQupdYI71pv8g50Wu4wtGUuf\\_vyJc/view](http://drive.google.com/file/d/1QQnMQupdYI71pv8g50Wu4wtGUuf_vyJc/view)
- Gache, Belén, “La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver”, *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, núm. 2, 2006, pp. 137-152.
- Galván, Luis, “¿Qué es metaliteratura?: intertextualidad y autorreferencia en el sistema literario”, Conferencia en las jornadas La literatura habla de sí misma, 2013, [www.academia.edu/5311886/Metaliteratura\\_intertextualidad\\_autorreferencia](http://www.academia.edu/5311886/Metaliteratura_intertextualidad_autorreferencia)
- García Barrientos, José Luis, *Las figuras retóricas. Lenguaje literario 2*, Arcos/Libros, S.L., 2000.
- García García, Luis Ignacio, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 2, núm. 2, 2010, pp. 158-85, [constelaciones-rtc.net/article/view/718](http://constelaciones-rtc.net/article/view/718)
- García Leyva, Cynthia, *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*, 2012, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Doctorado, TESINUNAM, [132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782460/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782460/Index.html)
- García Vázquez, Víctor, *Ráfaga de espigas: análisis semioestilístico de la poesía de Juan Bañuelos*, 2021, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de Doctorado, [hdl.handle.net/20.500.12371/15167](http://hdl.handle.net/20.500.12371/15167)
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.
- Giovine Yáñez, María Andrea, “El poema visual como instrumento de crítica”, *Periódico de poesía*, núm. 45, Diciembre 2011-enero 2012, [www.archivopdp.unam.mx/index.php/1055-poeticas-visuales/poeticas-visuales/2122-045-poeticas-visuales-el-poema-visual-como-instrumento-de-critica](http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1055-poeticas-visuales/poeticas-visuales/2122-045-poeticas-visuales-el-poema-visual-como-instrumento-de-critica)
- \_\_\_\_\_, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Maestría, TESINUNAM, [132.248.9.195/pd2008/0625393/Index.html](http://132.248.9.195/pd2008/0625393/Index.html)
- \_\_\_\_\_, “Poesía e imagen en México: de los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amoraes”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 16, núm. 1, 2018, pp. 6-36, [hacontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1827/3153](http://hacontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1827/3153)

- González de Requena Farré, Juan Antonio, “Una historia conceptual de los metalenguajes” *Revista humanidades*, vol. 9, núm. 1, 2019, pp. 2-34, [www.redalyc.org/articulo.oa?id=498061642005](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498061642005)
- Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en cuba*, Ocean sur, 2011.
- Guzmán, Valeria, *Plebe y Esquina: política social y estética en la poesía de Germán List Arzubide*, 2016, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Doctorado, TESINUNAM, [132.248.9.195/ptd2016/agosto/0749729/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2016/agosto/0749729/Index.html)
- Hernández Alonso, Carlos, “Procedimientos y mecanismos del metalenguaje en español”, *Lexis*, vol. 20, núm. 1-2, 1996, pp. 373-392, [doi.org/10.18800/lexis.19960102.019](https://doi.org/10.18800/lexis.19960102.019)
- Hyeon-Kyun, Kim, “Poesía mexicana de las décadas del 1960, 1970 y 1980: una nueva postura ante la realidad y el arte: 1960-1980”, *Revista Iberoamericana*, vol.13, 2002, pp. 71-90.
- “Homenaje al poeta Óscar Oliva”, *Facebook, Instituto Nacional de Bellas Artes*, 21 de agosto de 2022, [www.facebook.com/INBAmx/videos/576002840669680](https://www.facebook.com/INBAmx/videos/576002840669680)
- Huerta, Efraín, *Poesía completa*, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Huidobro, Vicente, *Altazor*, Compañía Iberoamericana de publicaciones S.A., 1931.
- Jakobson, Roman, “El metalenguaje como problema lingüístico” *El marco del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica 1988, pp. 81-91.
- Kafka, Franz, “La metamorfosis”, *Obras completas II*, Tomo II, BookTrade, 2014.
- Lanz, Juan José, “La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea”, *La poesía en su laberinto*, Coordinado por Laura Scarano, Orbis Tertius, 2013, pp. 125-162.
- Leyva, José Ángel, “80 años de búsqueda incesante. De la Espiga Amotinada y *Estado de sitio* al presente”, *La Jornada Semanal*, 27 de agosto de 2017, [issuu.com/lajornadaonline/docs/semanal27082017](http://issuu.com/lajornadaonline/docs/semanal27082017)
- López Baralt, Luce, “San Juan de la Cruz una nueva concepción del lenguaje poético”, *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 55, núm. 1, 1978, pp. 19-32.
- López Fernández, Laura, “Forma, función y significación en poesía visual”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, núm. 16, 2008, Diciembre 2008, [www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177](http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177)
- Madrazo, Jorge, “Artículo 29 constitucional”, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos comentada*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas y otras, 1993, pp. 136-137.
- Martí García, Alicia, *Las Meninas de Velázquez: aproximación historiográfica*, 2014, Universitat de les Illes Balears, UBI Repositorio, [hdl.handle.net/11201/801](http://hdl.handle.net/11201/801)
- Martínez Elizalde, Jocelyn, “Esta historia no debía contarse de nuevo: Tlatelolco y Ayotzinapa”, *Periódico de poesía*, Octubre 2018, [periodicodepoesia.unam.mx/texto/esta-historia-no-debia-contarse-de-nuevo-tlatelolco-y-ayotzinapa/](http://periodicodepoesia.unam.mx/texto/esta-historia-no-debia-contarse-de-nuevo-tlatelolco-y-ayotzinapa/)
- \_\_\_\_\_, *Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra poética de Francisco Hernández*, 2022, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Doctorado, TESINUNAM, [132.248.9.195/ptd2022/marzo/0822975/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2022/marzo/0822975/Index.html)
- Matías Rendón, María, *Los 43 poetas por Ayotzinapa*, Revista sinfín, 2015
- Millán, Juan Martínez, “Notas entorno a la metapoesía de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 10, núm. 1, 2012, pp. 504-517, [acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/340/987](http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/340/987)



- Plaza Velasco, Marta, "Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en "Exposición" de Olvido García Valdés", *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, núm. 2, 2018, pp. 29-64, [revistas.uam.es/actionova/article/view/9467](http://revistas.uam.es/actionova/article/view/9467)
- Pimentel, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2003, pp. 205-215, [hdl.handle.net/10391/868](http://hdl.handle.net/10391/868)
- POÉTICAS: *Florilegio de metapoesía*, [poeticas.es/](http://poeticas.es/), consultado 19 de noviembre de 2022.
- Ramos, Gabriel, "Alternativas de la forma libre en la poesía mexicana de la década de 1960", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 50, 2018, pp.13-36, [revistastmp.azc.uam.mx/temayvariaciones/index.php/rtv/article/view/156](http://revistastmp.azc.uam.mx/temayvariaciones/index.php/rtv/article/view/156)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.6 en línea, [dle.rae.es](http://dle.rae.es), 20 de diciembre de 2022.
- Reyes Ramos, Manuel, "Los tres mosqueteros de Chiapas son cuatro", *La Palabra y el Hombre*, núm. 71, 1989, pp. 138-146, [cdigital.uv.mx/handle/123456789/1959](http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1959)
- Rimbaud, Arthur, *Obra completa. Prosa y poesía*, Libros Río Nuevo, 1973,
- Rivera Rodas, Oscar, "Metapoética vanguardista en Pellicer", *Texto Critico*, 1989, núm. 40, pp. 53-67, [cdigital.uv.mx/handle/123456789/7194](http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7194)
- Rivero, Javier, "La poesía en 1972", *El Nacional*, 2 de enero 1973, [www.enriquegonzalezrojo.com/sub.php?t=409&ct=16&sc=23](http://www.enriquegonzalezrojo.com/sub.php?t=409&ct=16&sc=23)
- Robillard, Valerie, "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)", *Entre artes, entre actos, Ecfrasis e intermedialidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 27-50.
- Rodrigo, Balam, *Libro centroamericano de los muertos*, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena, "Una mujer escribe este poema. Las poetisas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas", *Poetas hispanoamericanas contemporáneas poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, De Gruyter, 2021, pp. 1-30, [doi.org/10.1515/9783110736274](https://doi.org/10.1515/9783110736274)
- Rojas, Israel, "Pequeño balance de la poesía comprometida en México y de la obra de Óscar Oliva desde *Estado de sitio*", *Apuntes hispánicos*, vol. 13, 2016, pp. 111-132, [issuu.com/apunteshspanicos/docs/apuntes\\_hisp\\_nicos\\_vol\\_13\\_inviern?fbclid=IwAR01OTLF4c34XxiVFbL5vnGoXMqsGOKM78Q3DKfDzPyIgEGBdCiEbiHi7qE](http://issuu.com/apunteshspanicos/docs/apuntes_hisp_nicos_vol_13_inviern?fbclid=IwAR01OTLF4c34XxiVFbL5vnGoXMqsGOKM78Q3DKfDzPyIgEGBdCiEbiHi7qE)
- Ruiz, Mariana, *La huella del poema. Lectura deconstructiva en la obra metapoética de Leopoldo María Panero*, 2019, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de Maestría, [hdl.handle.net/20.500.12371/4602](http://hdl.handle.net/20.500.12371/4602)
- Scarano, Laura Rosana, «"Escribo que escribo": de la metapoesía a las autopoéticas», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 2, 2017, pp. 133-152, [hdl.handle.net/11336/78242](http://hdl.handle.net/11336/78242)
- \_\_\_\_\_, "Metapoeta: el autor en el poema", *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, núm. 17-18. Otoño 2011, pp.321-346, : [www.researchgate.net/publication/334037923](http://www.researchgate.net/publication/334037923)
- \_\_\_\_\_, "Presentación", *La poesía en su laberinto*, Coordinado por Laura Scarano, Orbis Tertius, 2013, pp. 125-162.
- Segovia, Tomás, "Poética y poema (por ejemplo en Octavio paz)" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 2, pp. 528-540, [www.jstor.org/stable/40298120](http://www.jstor.org/stable/40298120)
- Terrazo Pereda, Fernando Didier, *El concretismo, una poética del espacio y la palabra como materia*, 2018, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782460/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782460/Index.html)

- Trujillo Solís, Víctor Abraham, *Metapoesía en Gilberto Owen*, 2016, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/ptd2016/agosto/0748724/Index.html](https://132.248.9.195/ptd2016/agosto/0748724/Index.html)
- Uribe, Sara, *Antígona González*, sur+ ediciones, 2012.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, Fontamara, 2014.
- Velázquez Serapio, Itzel, *The raw material of poetry: tres meta-poemas de Marianne Moore*, 2019, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Licenciatura, TESIUNAM, [132.248.9.195/ptd2019/agosto/0795031/Index.html](https://132.248.9.195/ptd2019/agosto/0795031/Index.html)