62

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
SRIA. ACADEMICA DE
SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes

CUATRO CORRIENTES EN LA POESIA MEXICANA CONTEMPORANEA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA
MURAT RODRÍGUEZ NACIF

2823-93

2000

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispanicas

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por la eterna presencia, el silencio compartido, el amor infinito que transcurre todos los días y la enseñanza que no cesa a pesar de la material distancia. Cómplices siempre de un acto de creación natural: yo en tu carne, tu en mis letras.

A mi padre, por la paciencia y el cariño que me ha demostrado. Por el empujón que siempre me dio cuando estaba a punto de poner la rodilla en el suelo. Culpable directo de mi amor por las letras y en especial de la poesía. Por el ejemplo que me ha dado. Mi amor por siempre.

A mi hermana, por su incondicional cariño refrendado, casi tercamente, cada domingo. Por su sola existencia, que sin quererlo ha llenado de flores todos mis días.

A los Nacif, en especial a mi abuela, a mi tía Lilia, a mi tío Mario, a Iván y Laura por una infancia comun en el puerto. A mi abuelo, artífice genético de mi afición por la poesía.

A Breno, por este nueve años de amistad, de crecer, de conocimiento y descubrimiento. Por los grados de sublime estupidez a los que hemos llegado. Por el tap y una canción de Sinatra. Hermano literal del alma, esto apenas empieza.

A la familia Salmerón, a José Carlos, Alfredo, Armando, Adriana y a sus respectivas familias, en especial a Teresa por abrirme las puertas de su casa, por el cariño que me ha mostrado a pesar de su recio semblante. Por su sola presencia que transmite fortaleza.

A mi tía Ana y a mi tío Luis, pues ellos me enseñaron, de una forma tácita el camino que me ha traído hasta aquí.

A mis amigos de siempre: el Primo y Sixto, por los años de la Prepa, por esas noches interminables de billar y de tacos.

A mis amigos de la Facultad: Luz, Tania, Susana, Lucille, Andrea, Mariana, Alejandro, Gerardo, Ennio y a los que encontré en el camino: Rodrigo, Adriana. Por este tiempo que hemos compartido, por todas las chelas, los cafés y el fútbol. Siempre han estado allí. El aprecio que les tengo es francamente indecible.

A Romeo, mi asesor, quien se atrevió a tomar el reto de conducirme en este proceso tan importante de mi vida. Mi eterna gratitud

A los maestros Carolina Ponce, Blanca Treviño, Samuel Gordon, por las enseñanzas que van más allá del ámbito académico. A Jaime Augusto Shelley, quien me enseñó a leer la poesía. En especial al maestro Gonzalo Celorio, director de la Facultad, quien siempre mostró interes por mi trabajo y me ha apoyado en todo momento.

A mi muy querida Universidad, por todo lo que me ha dado, por el amor que nació a primera vista, por la esperanza en un país mejor nacido de sus aulas. Cómo no te voy a querer si mi corazón es azul y mi piel dorada.

A mi Facultad de Filosofía y Letras por todo lo que me brindó a través de cuatro años. A sus maestros, que son lo mejores del país. A su especial, contradictorio ambiente. A los amigos de la cafetería, a Víctor y a Daniel (q.e.p.d.) por el café tempranero y los comentarios de fútbol.

Al Instituto Asunción, a los compañeros maestros y a las religiosas, por el cariño y el buen recibimiento que me han dado, en especial a la madre Ana y al profesor Luis: la confianza más fuerte es la que exige y nace en un ejercicio de amor, gracias por confiar en mí. Tengo la camiseta bien puesta.

A mis alumnos. La enseñanza y el aprendizaje es un acto de amor puro: el proceso ha sido recíproco. He aprendido y me he aprendido con ustedes.

A los poetas Francisco Hernández, Elsa Cross, Coral Bracho, en especial al maestro Vicente Quirarte, de quien tuve el honor de tomar clases y a quien me une una amistad y una afición muy especial. Este libro es enteramente de ellos.

A la poesía.

DEDICATORIA

A mis padres, por ese eterno acto de amor que me traduce todos los días, a cada momento.

A Rosa, la más grande.

A mi hermana. Yo también te quiero.

I. Justificación

La poesía mexicana de este siglo se ha presentado al mundo literario como una fuente aparentemente inagotable de calidad poética. Nombres como el de Octavio Paz, José Gorostiza, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia, Efraín Huerta, Salvador Novo, Elías Nandino, Carlos Pellicer han aparecido para darnos un caudal de poemas de infinita belleza y, sobre todo, nos han dado nuestro ritmo, nuestra voz, nuestra manera de ser poesía. Con *Poesía en movimiento*, antología de poesía mexicana que se encarga de reunir los nombres de poetas de este siglo hasta 1966, se hace un intento por delimitar el cielo de la poesía mexicana, y más que eso, elaborar un *canon* de la poesía en nuestro siglo, donde lo que quedara fuera de ese tiempo y de ese año no valdría la pena ser recordado. Así, aparecen sólo tres poetas mujeres, y quedan fuera de ella Enriqueta Ochoa, poeta de enorme calidad, German List, un poeta estridentista sorprendente; en otros casos, el comentario es somero, incluso de mala gana, como el que hace Octavio Paz sobre José Carlos Becerra, poeta que cada día gana popularidad y presencia entre las nuevas generaciones.

La pregunta es ¿hay poesía después de *Poesía en movimiento*? Evidentemente hay poetas, pero valdría la pena analizar si realmente existe poesía y si ésta mantiene la calidad mostrada por las pasadas generaciones o, en su caso, la supera. Afortunadamente y de manera periférica a *Poesía en movimiento*, los poetas proliferaron de forma sorprendente. Así tenemos nombre como Francisco Hernández, Alberto Blanco, Elsa Cross, Coral Bracho, Carmen Boullosa, Verónica Volcow, Eduardo Hurtado, Vicente Quirarte, etc. Estos nombres se vieron recopilados en la *Asamblea de poetas jóvenes* de Gabriel Zaid, él mismo da cuenta de que en nuestro suelo hay una enorme cantidad de personas escribiendo poesía. Un fenómeno que ha surgido potente y original, es la poesía escrita por mujeres, en especial, la poesía erótica: nombres como Silvia Tomasa Rivera, Frida Varinia Ramos, Miriam Moscona, y una cantidad prodigiosa de mujeres que escriben poemas de gran calidad y que parece han quedado relegadas del movimiento, si es que lo hay, de poetas en México.

Mi intención es trabajar con la poesía escrita y publicada a partir de los años sesenta y setenta por poetas nacidos 20 ó 30 años antes, ciertamente no podré hablar de todos pero sí elaborar directrices con cuatro de ellos, que no tienen que ser necesariamente los más representativos, con el fin de dilucidar hasta dónde o que tanto ha progresado la poesía en México, qué tan original es, hacia dónde apunta, cuáles son sus influencias, que aporta

al Parnaso mexicano; todo esto para acabar con la mala denominación del grupo o generación de los "cincuenta" y tratar de colocar en su justo lugar a cada poeta, pues parece que en este siglo la poesía mexicana tiene una exuberante policromía en cuanto a temas en los poemarios y en cuanto a poetas.

Intento pues, trabajar con cuatro poetas de los llamados "nuevos", y más que hablar de los poetas, hablar de la poesía misma, es decir, la poesía como tema principal y los poetas como lineamientos, temas o corrientes surcados por ésta, para descubrir la poética de fin de siglo en Mexico; sin embargo, debo confesar que me llamó mucho la atención elaborar una tesis exclusivamente de mujeres poetas, ya que, para muchos, es de mejor calidad que la escrita por hombres. Aunque yo no comulgo con esta idea, sí encuentro una originalidad y una voz única. La poesía escrita por mujeres en este final de siglo sorprende como fenómeno literario.

La intención general es abrir el panorama poético en México, dar cuenta de la enorme cantidad de poetas que hay en nuestro país y, sobre todo, estudiar a estos poetas en su tiempo. Se que es ambicioso, pero también sé que se puede lograr. Para esto pretendo hacer un breve análisis de la cultural de nuestro país en la segunda mitad de este siglo, con la intención de buscar indicadores para elaborar una suerte de poética del México de fines de siglo y, si existe como en antaño, generaciones o corrientes; dilucidar si hay vasos comunicantes entre estos poetas, en sus temas, en su estilo, en su forma, en su estética; también pretendo hablar un poco de la importancia de las publicaciones, sean estas literarias o no. Hablaré brevemente de qué tan autosuficiente ha sido la poesía mexicana, es decir, después de un poeta como Octavio Paz, un grupo como Los Contemporáneos, una voz tan penetrante como la de José Emilio Pacheco o el mismo Jaime Sabines, la poesía en México debe ya tener un puntal en las generaciones que les precedieron en cuanto a temas y estilo se refiere.

Quisiera concluir hablando de la poesía. Trascendidos los autores y sus temas, la poesía debe permanecer como un signo de la calidad literaria que aún tiene nuestros escritores; acabar de una vez con el mito de que en México, después de Paz, Sabines o Pacheco, la poesía se acaba. Nuestra poesía se diversifica y en su ramaje lleva una potente voz, un ritmo íntimamente mexicano. Por lo tanto, la poesía y sus poetas aún tiene cuerda en nuestro país.

II.- Introducción

Hablar de poesía y más aun, de poética, no es asunto fácil. El rigor académico con que algunas veces se tratan estos objetos literarios, le confiere un aura repelente a la población estudiantil de cualquier facultad donde se estudien las letras, es decir, nadie se compromete a analizar poesía, sin contar con el hecho de que la población en general no lee poesía. Sin embargo, a todos nos gusta leer un poema en clase y darle, a título muy subjetivo, una interpretación o un análisis. Si hablamos de poesía contemporánea, el resultado es alarmante y sorprendente. La poesía mexicana contemporánea es poco leída y menos estudiada. Es por eso que he escogido este tema.

Mi análisis tiene dos pilares teóricos. Por una parte, Jean Cohen con su libro *El lenguaje de la poesía* y Gaston Bachelard con su *Poética de la ensoñación*. La razón por la que escogí estos dos autores para mi fundamento teórico es simple: hay coincidencia y afinidades entre las dos propuestas teóricas, además de que una y otra se complementan. La de Cohen por su estricto estudio sobre la poeticidad y la de Bachelard por buscar en la ensoñación de cada palabra el cimiento del acto poético. Una es disciplinariamente académica y la otra fascinantemente libre. Los dos suscriben sus poéticas en la fenomenología.

Cohen afirma que si la totalidad existe su forma de expresión es la poesía. Con el término poeticidad Cohen refiere a ésta totalidad de la palabra. La poeticidad es lo que hace de un texto una poesía: decir de la flor su floralidad, de la luna su "lunalidad", es decir, la cualidad esencial de cada cosa, atemporal, sin antes ni después. Poeticidad, esencia de la poesía, producto de su sentido. Por extensión, la poesía es un lenguaje totalitario, no admite oposiciones: "Privada de su oposición, la palabra se afirma como totalidad semántica y se otorga un sentido absoluto. Este es el 'sentido más puro' que la poesía da a las palabras de la lengua."[1] El significado poético, aunque polisémico, es igualmente totalitario en cada una de sus variantes. Sin embargo, es un sólo concepto el que utilizaré de Cohen: patema, y los términos que de él derivan: sentido patético, unidad isopática, significación patética. (Con patema (en su sentido original, que hace sentir: *pathein*) se quiere decir intensidad de la palabra, totalidad, afecto imaginario, atmósfera propia de un texto (por ejemplo, decir que tal texto es "kafkiano" por un ambiente particular que

[1] Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, p. 163 (Ver las referencias completas en la bibliografía que aparece al final de la tesis)

recuerda a Kafka), hacer de la sensación un modo de sentir : "... propondré patema para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está según los textos."[2] Esta forma de atmósfera poética bien puede encontrarse en palabras como pesadez, brillantez, lunez (es decir, atmósfera propia de la luna), borgesiano, cortazariano, etc. "La poesía.... mediante el uso del lenguaje patético nos permite no pensar en este mundo, sino verlo y vivirlo, en cierto modo, verlo vivir."[3] De algún modo, tener la experiencia es ser la experiencia. Entonces la poesía es, para Jean Cohen, lenguaje patético.

El término isopatía nos será también de gran ayuda. Este concepto se refiere al tipo de similitud que rige al texto poético con respecto a las cosas, y que constituyen también su poeticidad. La isopatía o unidad isopática es la equivalencia patética, es decir, lo que Baudelaire entendía por correspondencias. La poesía es, de este modo, lenguaje de correspondencias o analogías. La unidad isopática es lo que Cohen busca en un poema, un análisis patético del mismo. La conexión entre Cohen y Bachelard la estableceré cuando Cohen hable del patema como atmósfera y espacio totalizado. Al hablar de espacio totalizado Cohen lo entiende como la desaparición de la oposición figura fondo de los objetos visibles, la distancia, es decir, la totalidad verdadera se logra cuando ésta es inducida por la homogeneidad del campo. Una figura homogénea es totalidad cuando se fusiona con el fondo. Un ejemplo de esto lo podemos observar cuando hay luna llena en el campo, ya que la luz difusa de la luna diluye a la figura con el fondo y cada objeto se sumerge en el espacio circundante y éste entra en conexión directa con nuestra alma; otro ejemplo lo tenemos cuando nos asomamos al interior del mar o de una piscina sin protección en los ojos. Efecto de velo, de sueño, fantasmal: Cohen los llama patema; Bachelard lo nombra ensoñación, es decir, un estado del ser donde la conciencia está cercana al onirismo pero aún se conserva expectante. Cohen da más ejemplos de cómo localizar el "efecto": al recordar, la memoria es patema, o sea, la impresión de la memoria involuntaria: la vaguedad de las cosas, la oscuridad que tiene la conciencia sobre las cosas cuando se sueñan; lo ilimitado de la noche, etc., un retrato viejo y amarillento, es también un ejemplo de patema. Cohen habla, como Bachelard, de las cosas-mundo, o sea, la dimensión poética que alcanzan las cosas cuando éstas llenan el espacio: objetos que llenan el cuadro diluyendo el marco y haciendo que la pintura se haga la totalidad del mundo, ilimitada. Poeticamente la cosa es todo o no es nada: esto es la poeticidad. Cohen concluye

---

[2] *Ibid*, p. 142
[3] *Ibid*, p. 158

el análisis observando que la conciencia poética es totalidad y pateticidad, que sólo con la poesía podemos acceder al todo.

Bachelard elabora la base de su poética en la ensoñación. En común con Cohen, Bachelard también trabaja con la fenomenología, en este caso, del estado de vigilia que guarda la conciencia en la ensoñación, que no en el sueño total, donde el estado vigilante se pierde "La ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación."[4] Tal como lo señala Cohen, la fenomenología toma la imagen poética en su propio ser: es un "maravillarse" apuntala Gaston Bachelard: "La exigencia fenomenológica con respecto a las imágenes poéticas es simple, consiste en poner el acento sobre su virtud de origen..."[5] Señala que la ensoñación poética nos da "el mundo de los mundos", la ensoñación poética es una ensoñación cósmica, le da al yo un no-yo que es la tranquilidad del yo, tal como le presiente Cohen en su libro. Nuevamente encontramos complicidades con Cohen al decir Bachelard que la ensoñación cósmica nos sitúa en un mundo sin tiempo, un estado del alma, un patema. Esencialmente, la propuesta de Bachelard se centra en esta frase: las palabras sueñan. Toda ensoñación nace de las fuerzas vivas del lenguaje. Ya veíamos en Cohen que la palabra nos impone su tonalidad, su forma de ser. "Imaginamos mundos donde nuestra vida tendría todo el esplendor, todo el calor, toda la expansión posible. Los poetas nos arrastran hacia cosmos sin cesar renovados."[6] La ensoñación es una manifestación de nuestra *ánima*, es decir, lo que tiene nuestra alma de femenino y sus atributos de tranquilidad: un femenino otorga profundidad al poema, a decir de Bachelard. Entonces, la poética de la ensoñación es una poética del *ánima*.

Gaston Bachelard, sin saberlo, empata su poética con la de Cohen: "Al escribir, descubrimos en las palabras sonoridades interiores."[7] Nuevamente encontramos la "resonancia" que tienen las palabras y de la que habla el crítico francés. Para Jean Cohen, el lenguaje científico tiene un sentido conceptual o noema; para Bachelard, esta forma de lenguaje es masculino. Para el primero, el sentido poético es afectivo o patema; para el segundo, una ensoñación surgida de nuestra *anima*, es decir, femenino. Cuando aparece el masculino, el poema adquiere concreción e ilimitación. Las afinidades entre Cohen y Bachelard son muchas, aquí algunas de ellas, las que considero más importantes: al

[4] Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*. p. 220.
[5] *Ibid*, p. 1.
[6] *Ibid*, p. 14.
[7] *Ibid*, p. 52.

proclamar Bachelard a la ensoñación como lenguaje sin censura, se alía tácitamente con Cohen y su idea de la poesía como lenguaje totalitario; la aporía de lo mismo y de lo otro, que señala Cohen, y el desdoblamiento del soñador en otro siendo él mismo, para Bachelard: para el primero "la poesía es el canto del significado", para el segundo "La hazaña del poeta en la cumbre de su ensoñación cósmica consiste en construir un cosmos de la palabra."

Es en el concepto de "ensoñación cósmica" donde encontramos las complicidades más profundas entre estos dos críticos. Para los dos, las cosas poetizadas se vuelven cosas-mundo, es decir, universos justificados a sí mismos, sin contrario, sin negación posible, sin antítesis. El patema y la ensoñación son, a mi modo de ver, sinónimos. Los dos son valores del alma que nos colocan en un estado preciso, inigualable. Entonces tener la experiencia sí es ser la experiencia: al decir el viento somos el viento en su totalidad; el otoño nos hace otoño, nos pone en estado de otoñar. Nuestra imaginación, nosotros mismos nos diluimos en el mundo que crea nuestra ensoñación, estamos en resonancia, en el mismo estado del ser. La ilimitación es el único espacio posible, "Todo el ser del mundo se amasa poéticamente alrededor del *cogito* del soñador."[8] El hombre de la ensoñación vive en todo el espacio de su volumen, es el ser patético, pintura que rebasa el marco y se coloca en todos los universos. Su yo no se opone al mundo, su yo es el mundo. Todo nos mira y nosotros miramos todo. "Las palabras del soñador se transforman en los nombres del mundo que tienen acceso a la mayúscula. Entonces el mundo es grande y el hombre que la sueña, grandeza."[9] escribe Bachelard; "La poesía no es nada más que esto: una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario."[10] Esta es la experiencia de la lectura de poesía para Cohen y Bachelard.

Estos son los dos pilares de mi análisis, sin embargo, la tesis y su cuerpo analítico se va a generar de una propuesta que pretende ser de algún modo sucesora y fundacional. Si bien Cohen realiza un recorrido teórico y fenomenológico para llegar a su idea de poeticidad, y Bachelard acude a la psicología para develar el suyo, mi "poética" será la unión de estos dos críticos. Ninguno de los dos yerra al hablar de poesía, es más, me atrevería a decir que todo buen lector de poesía no yerra en sus análisis e interpretaciones

---

[8] *Ibid*, p. 245
[9] *Ibid*, p. 200
[10] Jean Cohen, *Op. Cit*, pp. 250-251

del poema. Para mí estos dos se complementan a la perfección. Uno necesita del otro y yo, no sin ambición, los junto para hacer mi análisis. Sostengo que, efectivamente, hay palabras patema y ensoñaciones cósmicas; no obstante hay un génesis particular de la poesía en cada poeta, es decir, hay palabras que desatan el imaginario poético de cada escritor, palabras que se traducen en atmósfera, en ensoñación; palabras que desatan mundo poéticos coherentes con la propuesta de cada poeta. Así, tenemos la luz, la luna, el agua, la guerra, el amor mismo, etc. Cada poeta que analizo tiene su propia palabra patema. El soñador de palabras es en realidad un ser patético, un soñador de palabras escucha el canto del significado. Cohen afirma que cada texto tiene su particular unidad isopática; Bachelard es más general, una unidad de poesía se afirma sobre la unidad de ensoñación. Yo creo que cada poeta tiene una unidad isopática que mantiene a lo largo de su obra, de alguna u otra forma; o sea, cada poeta a analizar tiene una "palabra mágica" que desata los universos, los cosmos, las cosas-mundo que descifran estos dos críticos, una sensación constante entre la diversidad de sensaciones. Si creo que la fenomenología sea el camino, de algún modo, la psicología del maravillarse también. Los dos críticos, aunque más Bachelard, apuntan que el imaginario tiene raíces antiquísmas, en la sensación primera, original del hombre ante fenómenos tan diversos como el fuego, la lluvia, el mar, etc. Yo considero que esto ya ha sido trascendido, reinterpretado con la luz de cada poeta. Alguien dijo que sólo se escribía un poema, esto es en parte verdad, pero me gusta pensar en la diversificación de temas. Las palabras son las mismas y no lo son; cada palabra, sea esta la luz, tiene un ilimitado número de universos, de mundos, de circunstancias. Entonces heredo de Bachelard y Cohen la maravilla hacia cada palabra, el poder que tiene en su centro sonoro. Lo dice bien el maestro Vicente Quirarte: "Queremos nombrar el centro sonoro de las cosas."

Encuentro analogías entre el método que propongo y el de otros autores. Tal es el caso de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes crean el concepto de "rizoma". En palabras de los autores, un libro tiene "líneas de fuga de articulación o de segmentariedad, planos, territorialidades; pero también, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación."[11] Estas líneas forman una "composición maquínica", que es una multiplicidad que otorga al libro una intensidad propia de su aliento, es decir, la de Kafka sería una composición "burocrática". Ser rizomorfo correspondería a aquel libro o poema que esté trazado por un sin fin de raicillas subterráneas, venas que nutren a la vez que transpiran nuevas cosas; multiplicidad. En nuestro análisis nos toparemos con cuatro poetas

[11]Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El rizoma*, p. 8

rizomorfos y sus maquinarias están bien definidas en el párrafo siguiente. Nombraré un último poeta que habla también de la palabra engendradora: Vicente Huidobro. Para él

> El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí (rizoma), oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma. Allí recoge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad.
> Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente.[12]

Así tenemos en el desarrollo de nuestro análisis a distintas voces, todas nuevas, de la poesía mexicana. Cada una tiene su propia tonalidad, su particular manera: para Francisco Hernández tenemos la luz intensa; Vicente Quirarte escribe alrededor de las dialécticas amorosas del combate; Elsa Cross es un entramado de culturas y mitologías, un telar sagrado; y Coral Bracho con su poética de luz, de agua y de rizomas.

Finalmente considero que ésta es una muestra de madurez en la poesía mexicana. Trascendidas las corrientes y los grupos, la "poética" contemporánea exige un conocimiento universalizado, pero también exige la diversidad, y de esta diversidad nacen particularidades. La poesía mexicana entra con sus distintas voces, que nombran su realidad desde un personal punto de vista, a la universalidad de las letras. Cada poeta de esta generación suscribe su poética en una tradición, sin embargo, considero que ésta es una generación que no tiene corriente, grupo, nombre. No es aquella generación de los contemporáneos que se autonombraban "grupo sin grupo", esta familia de poetas nuevos se manifiestan particularmente distintos unos de otros, no obstante tengan afinidades más allá del acto poético. Su genealogía está bien circunscrita en las raíces de la poesía mexicana del siglo XX, pero es su propia voz la que se desprende de las corrientes para

---

[12] Vicente Huidobro en *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, p. 99

III.- Breve recuento de la poesía Mexicana en el siglo XX.

El siglo XX ha sido para la literatura mexicana el más prolífico. Ya se anunciaba con la irrupción del modernismo, que ciertamente no tuvo a su principal exponente en nuestros país. Sin embargo, la concreción de una identidad y de una forma poética es evidente. Los autores han proliferado a lo largo de la república: desde Tijuana hasta Yucatán. Muchos son los factores que han propiciado este crecimiento de poetas en el país. Desde fines del siglo pasado hasta nuestros días, los premios, las facilidades, las situaciones históricas, la cultura subsidiada, las becas, la academia: todo esto y más han contribuido a que en México la salud de la poesía no este en duda. Ésta no pretende ser una suma de lugares comunes, pero es necesario un breve recuento de lo que ha construido a la poesía mexicana durante el siglo XX. Divido este capítulo en dos parte: una de ellas va desde los modernistas hasta *Poesía en movimiento*, la siguiente va desde dicha antología hasta nuestros días. La razón de colocar la antología de Octavio Paz como línea divisoria responde a que después de ésta no ha habido otra antología con sus características, es decir, a partir de este momento, la forma de antologar no sería ya la misma. Como el sustento de mi tesis pretende ser la poesía y los poetas, la abreviación del periodo de tiempo es obligada.

1.- Desde los modernistas hasta *Poesía en movimiento*.

1.1.- Las Revistas y los suplementos culturales

Una de las tradiciones más ricas en la literatura mexicana, desde el siglo XIX, ha sido la de las revistas. Durante el siglo XX, México vio nacer un cúmulo de ellas. Este será un muy breve recuento de las publicaciones que animaron y nutrieron a la literatura en México, en especial a la poesía.

Dos revistas son el basamento de las futuras publicaciones en México: *Revista Moderna* y *Revista Azul*, ambas son camino de la poesía y prosa modernista en nuestro país. Ambas tuvieron su apogeo a fines del siglo pasado. De éstas surgen *Savia Moderna*, *Pegaso* y *El Maestro*, en la primera y segunda décadas del siglo XX. Paralelo a estas publicaciones se gesta el grupo "Ateneo de la Juventud" que impulsa a *Ulises*. Los estridentistas aparecen, al igual que *La Nave* y *Bandera de provincias*. En la tercera

generar un afluente propio. Por decirlo de algún modo y siendo coherente con el análisis que me propongo llevar a cabo, *cada poeta mexicano contemporáneo es su propia corriente*, y como en todas las expresiones artísticas en la actualidad. Las grandes escuelas, tradiciones y corrientes nos dejan la constancia de su época, ésta también lo hace no de un modo unitario, es decir, deja su testimonio en la diversidad y en el florecimiento de una nueva forma de hacer literatura.

década surgiría el grupo más importante de la primera mitad del siglo y con ellos su revista: *Contemporáneos*. *Examen* y el suplemento cultural de El Nacional, o sea, *México en la Cultura*, militaron también en la tercera y cuarta décadas. *Barandal* seguiría en importancia a *Contemporáneos*, pero aparece *Taller* y con ella una generación brillante. Otra publicación importante sería *Tierra Nueva*. *Rueca* y *Pan* son publicaciones de la misma época. Poco después aparece *Letras de México*. *El Hijo Pródigo* y *Cuadernos Americanos*. Hacia finales de los años cuarenta se publica *Revista América*. Los años cincuenta nos deja *Medio Siglo* y una publicación trascendental *Revista Mexicana de Literatura*, en su primera etapa. *Mester* es otra publicación de aquellos años. Entre la década de los cincuenta y de los sesenta hay un auge en la cultura y en la publicaciones. Existen por lo menos cinco revistas capitales en las letras de nuestro país: *Revista Mexicana de Literatura* en su segunda etapa, *Revista Siempre!*, *La Cultura en México*, *Revista de la U.N.A.M.*, *Diorama de la Cultura* del "Excélsior"; además de *Crítica*, *Dos filos*, *El Corno Emplumado*, *Estaciones* y los imprescindibles *Cuadernos del Viento*.

Todas estas publicaciones alimentaron a la literatura en México. A su vez, los escritores alimentaron a las revistas y suplementos. Se involucraron con sus procesos editoriales y suscribieron sus manifiestos en los números de varias de ellas. Sin pensarlo, muchas de ellas dieron nombre a sus impulsores. Otras sirvieron de catalizadores hacia nuevas estéticas. Se rompieron tradiciones para crearse otras. En suma podríamos decir que se hicieron las revistas para impulsar la literatura; cuando estuvieron consolidadas las editoriales, las revistas han hecho a los nuevos escritores, aunque no siempre.

1.2.- Los grupos y las corrientes

El dominio que extendieron los modernistas ha sido el más visible, el más palpable, durante el siglo XX. Su influencia la encontramos desde los poetas nuevos, hasta en las canciones populares. Como todos sabemos, empezó a fines del siglo XIX y duró hasta la segunda década del siglo XX, donde Ramón López Velarde y José Juan Tablada escribieron los versos que trascenderían a sus predecesores; entonces, la literatura mexicana entró en el siglo XX pintada de azul. Durante la Revolución un grupo, cuya gestación se dio en los albores del siglo, vendría a fortalecer la escena literaria en México. Su aportación fue enorme y aún invaluable. Este grupo se conoció con el nombre de "Ateneo de la Juventud" y lo componían preponderantemente Julio Torri, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, y Alfonso Reyes, este último sería la figura más importante del grupo. Su

influencia alcanza a todos los poetas posteriores y su prosa es una de las más admiradas. Es la figura rectora en la primera mitad del siglo. Entre otras cosas, el "Ateneo de la Juventud" dio un importante impulso a la academia.

El grupo más importante del siglo XX, sobre todo de la primera mitad, a mi parecer, fue "Contemporáneos". José Luis Martínez, en *Letras Libres* del mes de marzo del año 2000 propone una lista de nueve escritores. Concuerdo con ella por dos cosas: la primera es la certeza que da el tiempo, es decir, es un *reconocimiento*, en su sentido más literal, del grupo; y la segunda porque considero que son los más representativos. La lista es la siguiente: Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y Gilberto Owen. Los Contemporáneos escribieron sobre la muerte, la noche, el sueño, la naturaleza; su apuesta se centró en la poesía pura. Su afán intelectual los llevó a ser espléndidos críticos, sus ensayos sobre poesía son luminosos e imprescindibles; su visión de la literatura mexicana es por demás acertada. El lenguaje con que se escribiría en años posteriores procede del aliento de estos escritores. Cualquier cosa que pueda decir de este grupo se quedará corta, además, no es mi principal tema: es sólo la búsqueda sucinta de las venas que alimentaron a los poetas de la generación que revisamos.

Ya que su grupo no trascendió lo que esperaban sus precursores, pero son aún un canal que alimenta a la poesía del siglo XX, hablaré brevemente del grupo con la intención más vanguardista de dicho siglo: los "estridentistas" y en menor medida los "agoristas". Estos grupos tuvieron como representantes máximos a Germán List, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce, único del grupo que aparece en *Poesía en movimiento*. Su apuesta poética fue la de una revolución integral en las letras.

El siguiente grupo está compuesto principalmente por Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Alberto Quintero y Rafael Vega. A este grupo le dio nombre la revista *Taller*. Una cosa quiero destacar: el apelativo del grupo se ha ido desvaneciendo, es decir, no se le conoce a Octavio Paz o Efraín Huerta por haber pertenecido a *Taller*. Al nombre de Xavier Villaurrutia se le ligará a "Contemporáneos" pero a Paz rara vez se le asigna a un grupo o corriente. Esto de ninguna forma demerita el trabajo poético de Villaurrutia por su filiación a un grupo, sólo quiero resaltar que, conforme avanza el siglo, los grupos y las convergencias poéticas se van separando, se *individualizan* posturas, como trataré de demostrarlo. Ocioso sería decir para los propósitos de la tesis los logros y las actitudes

poéticas de los miembros de "Taller", bastará decir que si Alfonso Reyes fue la figura central en la primera mitad de siglo, Octavio Paz lo sería de la siguiente. Esto lo refiere Anthony Stanton: "Si algún poeta y ensayista domina la primera mitad del siglo XX en México, esta figura se llama Alfonso Reyes; creo que Octavio Paz cumple un papel semejante en la segunda mitad del siglo."[13]

Para cerrar los grupos y corrientes durante la primera mitad del siglo, se encuentran "Tierra Nueva", con las mismas características individuales que cito del grupo "Taller" y el que tal vez fue el último grupo que lanzó un manifiesto poético, aunque de forma implícita: los escritores que integraron el volumen de "La Espiga Amotinada". El primer grupo estuvo integrado principalmente por Alí Chumacero, Leopoldo Zea, José Luis Martínez y Jorge González Durán. Estos escritores se adentraron sobre todo en el nacionalismo. Sólo Alí Chumacero iniciaría una búsqueda poética entre la luz y la sombra, el sueño y la vigilia. Zea y Martínez exploran la cultura nacional, el último se convertiría en uno de los mejores críticos de la literatura en México. El segundo grupo tal vez sea el último intento por los manifiestos poéticos, los poetas que participaron en este volumen colectivo fueron: Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda, Juan Bañuelos, Oscar Oliva y Jaime Labastida. De ellos se dice en *Poesía en movimiento* "Sin someterse a los necios preceptos de '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 reír."[14] Esta cita de Paz habla claramente que las posturas poéticas, sobre todo las cercanas a la política, iban siendo ya obsoletas. Después los cinco tomarían caminos distintos en la literatura o fuera de ella.

Estos son, a mi parecer, los grupos más importantes. No omito a propósito a los poetas o escritores periféricos a estos grupos, dicho esto sin ser peyorativo. Los autores que nombré fueron creadores de sus propios grupos, en todo caso, hubo figuras más importantes en la poesía que muchos de ellos. Tal es el caso de los siguientes poetas: José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Gabriel Zaid, Jaime Sabines, Jaime García Terres, Jorge Hernández Campos, Eduardo Lizalde, entre otros. Todos ellos han tenido una influencia enorme entre los poetas que me ocupan. José Emilio Pacheco o la pasión por la lectura. Pacheco es uno de los lectores más agudos del medio literario mexicano; su sensibilidad e inteligencia han construido los estudios más importantes de poesía mexicana.

---

[13] Anthony Stanton, *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, p. 13

[14] Octavio Paz, prólogo de *Poesía en movimiento*, p. 28

Con él se hizo una revisión de nuestro pasado literario con dos antologías fundamentales: *Antología de la poesía del siglo XIX* y *Antología del Modernismo*. Su labor ha abierto los ojos hacia nuevas perspectivas de un pasado poético muchas veces olvidado. Gabriel Zaid es otro nombre importante en la crítica literaria. Su facilidad de prosa y su lenguaje hacen que la literatura esté más cerca de la gente. Jaime Sabines dio a la poesía en México el paso final hacia una poética de las calles. Rosario Castellanos o la confesión liberada. Su escritura confesional impuso a la poesía escrita por mujeres el reconocimiento tantas veces postergado. Muchos de los escritores mencionados en este párrafo cumplieron y cumplen una brillante carrera académica. José Carlos Becerra es un escritor contradictorio; se balancea entre el placer de una escritura exquisita y la herencia de la cultura pop. Su valoración ha venido tarde. Su muerte cortó una de las carreras literarias más promisorias. La influencia más grande que ejerza será con los poetas de mi generación, a pesar de que también hay huellas de su escritura en los poemas que analizo. Su poesía es luminosa, tortuosa, especial. Si Sabines dio el paso final hacia una poética cercana a la calle, Becerra trasciende esto con sus poemas "Batman" y "El Halcón Maltés".

No podría terminar este apartado sin mencionar al exilio español. Sus aportaciones a la escritura y a la academia son invaluables, imperecederas. Muchos de estos escritores son considerados ya como mexicanos, llegaron niños a nuestro país y consolidaron un aliento propio y mexicano. Pienso en Tomás Segovia como el poeta puntal, además su producción no termina y eso lo convierte en contemporáneo. Sean de la primera, segunda y ya de la tercera generación, los españoles nacidos y re-nacidos en nuestro país vinieron a completar nuestras letras y nuestra formación académica.

1.3.- Las antologías

Las antologías han sido, sin proponérselo, una forma de ruptura con una tradición apenas establecida para crear así una nueva. Así lo refiere Paz en su prólogo a *Poesía en movimiento*. Es necesaria una re-evaluación del pasado y del presente. Han sido también motivo de disputas, arengas, incluso injusticias. Son, sin quererlo, inmovilizadoras, es decir, ubican cronológicamente una época y la estancan. Las antologías que se hacen después de la de Paz intentan quitarse este contrapeso. Stanton dice que las culturas suelen formarse por libros antológicos, muestra palpable de ello es la *Biblia*. Las antologías son formadoras de un *canon*: "Al concluir y excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal -o una mezcla de las tres-, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al

justificar con frecuencia su visón y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones."[15] Este será un acercamiento a las antologías que han dominado el siglo XX: *Antología de la Poesía Mexicana Moderna, Laurel* y *Poesía en movimiento.*

Al empezar el siglo XX, surge la necesidad de compendiar los avances y progresos de la vida literaria con el afán de encontrar nuestra identidad como literatura. El primer intento por compilar nuestras letras tal vez fue la *Antología del centenario,* libro que se publicó para conmemorar los cien años de independencia. No sería hasta 1928 cuando Jorge Cuesta inaugura la poesía mexicana moderna con su antología. Este esfuerzo no perteneció sólo a Cuesta, participaron en ella Xavier Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Torres Bodet. Aunque aún no se sabe con exactitud quien participó en la selección de los poetas, sí se sabe que fue una iniciativa de Alfonso Reyes. Una de las valiosas aportaciones de esta antología fue mostrar la poesía que se estaba escribiendo en nuestro país y más que eso, la que se leía en aquel entonces. Muchos son los problemas que traen componer una antología: necesariamente quedan poetas y poemas fuera. El antologar es un arte subjetivo. La de Cuesta no se libera de ello: "Muchos nombres dejamos fuera de esta antología. Incluirlos en ella habría sólo aumentado pródigamente el número de sus páginas y el orgullo de su índice. La poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos; multiplica, indudablemente, su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos."[16] A pesar de todas las disputas y a la luz del tiempo, la *Antología de la poesía mexicana moderna* se nos antoja perfecta. La antología consta de tres partes que obedecen un orden cronológico: una dedicada a los modernista, otra a los mal llamados "posmodernistas" y la tercera a los "contemporáneos". Entre sus nombres destacan López Velarde, Salvador Díaz Mirón, Tablada, Owen, Gorostiza, etc. Brillan por su ausencia dos nombres: el de German List y más importante, el del mismo antologador.

La antología de Cuesta pretende ser aquella hecha por individuos que han logrado separarse de su grupo. El criterio selectivo buscaba más poemas individuales que de escuela; irónicamente buscaba lo que buscaban los "contemporáneos": la poesía pura. Así vemos que da preferencia, evidentemente a los jóvenes. Necesitaban autodefinirse y ubicarse como la punta final de la tradición: "El sentido de la antología era que el orden tradicional ya no funcionaba; era preciso rebelarse, romper la dominación tiránica para

[15]Anthony Stanton. *Op. Cit.* pp. 21-22
[16]Jorge Cuesta, prologo de *Antología de la poesía mexicana moderna.* pp. 39-40

establecer un equilibrio más justo, rehacer la relación entre pasado y presente (...) Así, la fuerza y salud de una tradición poética dependería no del dominio de una sola voz sino de la cohesión colectiva de personalidades."[17] La de Cuesta es una lucha para conquistar una tradición.

La siguiente antología rompe con el esquema nacionalista. En ella participan Xavier Villaurrutia y Octavio Paz: el encadenamiento con el pasado y el presente encarnados en estos dos escritores. De alguna forma Villaurrutia pasa la estafeta a Paz. *Laurel* es una antología que incluye poemas en nuestra lengua escritos no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica. Sin embargo también consagra sus páginas a la tradición; la respeta, la perpetúa a la vez que la cambia. Es en esta antología donde se propone el dudoso apelativo de "posmodernismo" en el que cabrían Ramón López Velarde y Juan José Tablada; además propone al "modernismo" no como una escuela, sino como una época. Lo interesante de esta antología es encontrar el esquema de Villaurrutia para establecer la tradición: tesis, antítesis, síntesis; es decir, para el autor de *Nostalgia de la muerte* la tradición es un proceso acumulativo. Paz cambiaría esta forma de ver la tradición.

La tercera antología será *Poesía en movimiento: México 1915-1966*. Es una selección de dos poetas maduros: Octavio Paz y Alí Chumacero; y dos jóvenes: José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. De alguna forma continua con la tradición de "pasar la estafeta", si Villaurrutia une a la antología de Cuesta con *Laurel*, donde es la figura cardinal; Paz, que elaboró también aquella, sería la figura principal de la antología de 1966. Esta tradición, como lo veremos después, termina aquí. El prólogo de esta antología es una disertación sobre el carácter de la poesía mexicana. No sólo eso, también nos advierte del carácter internacional de la poesía que se escribía en México. De alguna forma, Paz emparenta las tradiciones hispanas con la nuestra. *Poesía en movimiento* tiene la misma visión que sus antecesores, pues concibe una genealogía que corresponda a las inquietudes de los más jóvenes. Sin embargo "A diferencia de las antologías anteriores, *Poesía en movimiento* destaca a los fundadores de la modernidad poética en México, a figuras que rompen con el modernismo y que son realmente posteriores a este movimiento en un sentido que va más allá de lo meramente cronológico."[18]

---

[17] Anthony Stanton, *Op. Cit.*, pp. 39-40
[18] *Ibid.* p. 52

La intención de Paz es la de mostrar que la poesía se mueve, avanza, sigue: cambia. Su muestrario pretende ser móvil: una revisión del pasado, una ruptura y una nueva tradición: así piensa que es la modernidad: "No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura."[19] Bajo este precepto se ha movido no sólo la poesía, sino también la crítica en todo el mundo. Una ruptura de la tradición que a su vez se convierte en tradición de la ruptura: "Si para Cuesta y Villaurrutia el cambio de escuelas, movimientos y estilos había sido el disfraz y el indicio de la secreta permanencia de la Poesía, para Paz lo que constituye una tradición es precisamente la aceleración y repetición de las rupturas: la permanencia como máscara del cambio."[20] Al igual que sus antecesoras, en *Poesía en movimiento* se hace una búsqueda *sui generis* del pasado, más bien, una búsqueda del futuro en el pasado: un pasado reinventado. Para lograr este cometido, los antologadores deciden empezar por los poetas jóvenes, en ese momento era Homero Aridjis y termina con José Juan Tablada. El acomodo es similar que la antología de Cuesta, sólo que esta vez son cuatro las partes: la primera es para los poetas jóvenes, la segunda para los poetas que se consideraban maduros, luego vienen los contemporáneos y cierran con una mezcla de ateneístas y últimos modernistas; digo esto porque tanto López Velarde como Tablada rompen con el modernismo. Hay varias cosas interesantes en la antología de Paz: se utilizan dos tipos de análisis, primero se emparienta con la "obra abierta" tal como Umberto Eco la entendía; después realiza un juego chino: *I' King* o *Libro de las mutaciones* para analizar a poetas jóvenes, por ejemplo, a los del grupo "La espiga amotinada": otra de las cosas que se dicen al rededor de la antología es el parco comentario que Paz ofrece sobre uno de los poetas más influyentes en la actualidad: José Carlos Becerra; también se le cuestiona por la falta de mujeres poetas, sólo pone a tres de ellas: Isabel Freire, Thelma Nava y Rosario Castellanos; además, este volumen no publicó a la generación que nace entre 1944 y 1946, conocida como "perdida."[21]

Lo cierto es que Paz atina en su propósito de hacer una antología más de acuerdo al presente cambiante. Descubre que las únicas fronteras para la poesía son las de la lengua: las tradiciones nacionales son expresiones de estilos y tendencias internacionales. Paz actualizó en su momento al pasado y entabló un diálogo con el futuro. Sin embargo, al seguirse editando la antología, se inmoviliza, deja de cumplir su intención de perpetuo movimiento. Es verdad que es un éxito, pero la intención era dar continuidad a la poesía

[19] Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 5
[20] Anthony Stanton, *Op. Cit.*, p. 53
[21] Ver el prólogo de Sandro Cohen en *Palabra nueva, dos décadas de poesía en México*

más que estatizarla. La antología se convertirá en un documento invaluable que demuestra el punto de arranque de la poesía actual en México. Después de *Poesía en movimiento*, no ha habido una antología como las tres que he mencionado anteriormente.

2.-Desde *Poesía en movimiento* hasta nuestros días.

Es importante hacer mención, aunque sea brevemente, de las corrientes, grupos, antologías y publicaciones de la primera mitad del siglo, pues éstas alimentaron a los poetas que ahora me ocupan. Además, el año 1966 es doblemente simbólico para mi tesis: además de la publicación de la antología de Paz, Elsa Cross publica su primer poemario. Si Homero Ardjis abre el volumen de *Poesía en movimiento*, Elsa Cross lo hará para la siguiente generación. Habrán de pasar casi veinte años para que exista una compilación que se acerque a la de Paz. El intento más cercano es *Asamblea de poetas jóvenes* de Gabriel Zaid. Sin embargo, no tiene las características de sus predecesoras. Son más las cosas que las alejan de las cosas que las acercan. Pero hay que entender, las características que se dieron desde principios de siglo hasta 1966 son diametralmente opuestas a las de la siguiente mitad. El año de 1968 liberó al igual que reprimió, los años que vendrían jamás serían iguales. En toda la década de los años sesenta se dio un movimiento a nivel mundial que evidentemente repercutiría en la literatura. Con el "boom" latinoamericano, la novelística de los Estados Unidos, la poética del *beat* incluso los *Beatles* se vino a refrescar un panorama que antes se consideraba sagrado. Es difícil hacer un recuento de las publicaciones que se dieron en esos años, pues empezó una costumbre que ahora se mantiene fuerte: las publicaciones marginales. No obstante, las revistas más importantes siguieron su marcha y surgieron otras que aún permanecen como si hubieran salido ayer. Los suplementos culturales ocuparon un lugar protagónico en la invocación de nuevo talento; sus orquestadores fueron el maestro Huberto Batis y Fernando Benítez.

A fines de la década de los años sesenta y durante los años setenta se podían leer las siguiente publicaciones: *Cuadernos del viento. Diorama de la Cultura* de "Excélsior", *El cuento* (revista fundamental para los nuevos escritores), *S.NOB. Revista de Bellas Artes. Nueva Revista de Filología Hispánica. La Gaceta del F.C.E., El búho. Diálogos. Palos de la Crítica*; la más importante de esta época tal vez fue *Plural*, de la que nacería *Vuelta*. Ya en los ochenta nace *Nexos, Sábado, La Letra y la Imagen, Biblioteca de México, Casa del Tiempo, La Jornada Semanal*; en la década de los noventa, además de las que sobrevivieron tenemos *Poesía y Crítica, El Ángel, Viceversa* y una nueva transformación,

de *Vuelta* nacería *Letras Libres*. De 1966 para nuestros días surge una nueva veta en las publicaciones en México: las ediciones a cargo de las universidades. No sólo en la capital se dio el fenómeno, sino en las universidades de provincia. Aquí transcribo las más importantes: *Punto de Partida, Material de Lectura, Garabatos, Calambur*, (U.N.A.M.); *Laberinto* (UAM); *Montor Literario* (UAM-Xochimilco); *Versus, Sitios, Tierra Adentro, Cuadernos de Literatura, Zona Roja*, (Michoacán); *Azogue, Dos filos, Editorial y Revista* (Zacatecas); *Revista del Departamento de Bellas Artes* (Jalisco); y muchas otras más. Las universidades más importantes en la divulgación de la nueva poesía fueron: U.N.A.M., La Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Querétaro, la Universidad de Tamaulipas y la Universidad Autónoma de Zacatecas. Hay que destacar que los gobiernos estatales también promovieron a los nuevos escritores.

Sumándose al auge en las publicaciones, la cultura oficial promovió la creación de premios a la literatura. El más importante tal vez sea el Premio de Poesía Aguascalientes; también se empezaron a promover becas, como la del Centro Mexicano de Escritores y la del FONCA. A esta explosión corresponderían dos efectos contradictorios. Por un lado la población de potenciales poetas aumentó; por otro, la lectura de poesía descendió a niveles alarmantes. Gabriel Zaid señala en *Asamblea de jóvenes poetas* lo siguiente "De tiempo en tiempo, se escucha: 'Se acabó la poesía en México. ¿Dónde están los jóvenes sucesores de nuestros grandes poetas?' La gente se mira, no sabe qué decir. No recuerda nombres. No le han avisado. Seguramente es cierto. ¡Qué lástima!"[22] Ya en la década de los años sesenta alertaba sobre el poco interés de la sociedad mexicana en la lectura y lo hacía de forma tajante: "Si la poesía no se vende es porque no interesa."[23]

La *Asamblea de jóvenes poetas de México* aparece en 1980. Da cuenta de la explosión de la población poética a causa de la prosperidad cultural. Aparecen 164 poetas, nacidos en la década de los años cincuenta. Sólo Francisco Hernández no aparece en ésta antología, pues a pesar de ser considerado "joven", nace a fines de los años cuarenta. En la antología de Zaid se empieza a detectar ya la falta de un común denominador temático. Bien se podría decir en el espíritu de los tiempos, el individualismo, es la característica principal: "... descubrí que el fenómeno de conjunto no lo veía nadie, ni siquiera los mismos participantes. Consulté a varios, y me di cuenta de que los poetas jóvenes no se

[22]Prologo de Gabriel Zaid en *Asamblea de poetas jovenes de Mexico*, pp. 16-17
[23]Gabriel Zaid, *La poesía en la practica*, p. 10

leían entre sí, fuera de un círculo limitado."[24] Esta cita será cardinal para entender mi postura: no hay una línea que dé a la actual generación un denominador común. No hay manifiestos, grupos o corrientes: hay individualidades, hay *n* número de caudas poéticas. El hecho de que no se leyeran entre sí dice más que explicaciones culturales, políticas, incluso económicas. Ahora los poetas se conocen entre sí en plena madurez creadora; antes no había esto, se juntaban, se manifestaban, creaban; claro, los estilos y sellos personales jamás serán puestos en duda. Sólo que ahora se separan tanto uno del otro que es imposible ponerles una etiqueta temática. Nada hay en la poesía sagrada de Elsa Cross que se parezca a la poesía luminosa de Francisco Hernández; a su vez, éste no tiene nada que ver con el amoroso combate de Vicente Quirarte; y este último no tiene parentesco poético con el rizoma líquido de Coral Bracho. Los problemas de selección son otro claro signo de variedad poética.

Ha habido intentos por conjuntarlos en alguna temática. Además de la de Zaid, Evodio Escalante realiza una antología de poetas nacidos entre 1950 y 1959. Antes de proponer cuatro líneas temáticas menciona:

> Estos jóvenes de los tiempos poscontestatarios han movilizado una masa lingüística realmente impresionante, a la que no sería fácil encontrarle antecedente en nuestro medio. Si pensamos en términos de conjunto y tratamos de hacer un contraste con el pasado, es evidente que las generaciones que les anteceden no despliegan la profusión de registros, la gran variedad temática ni el radicalismo experimental que encontramos en ellos. Sin publicar manifiestos, sin autopromoverse al rango de abanderados de una nueva vanguardia, sin necesidad de alambicadas disquisiciones teóricas, algunos de los escritores de este corte generacional han emprendido algunas de las tentativas más audaces para renovar el idioma poético en este país[25]

A pesar de que habla de una "profusión de registros" y "gran variedad temática" Escalante propone las siguientes cuatro líneas de análisis: 1) Radicalismo experimental, con Coral Bracho y Alberto Blanco como sus actores; 2) Conformación modélica, teniendo a Luis Miguel Aguilar y José Luis Rivas como principales exponentes; 3) Lirismo emotivo e intelectual, siendo Francisco Hinojosa su figura; 4) Cotidianidad prosaica teniendo entre otros la figura de una de las mejores poetas de la actualidad: Silvia Tomasa Rivera. Un quinto tema sería la "restauración vernácula" que define dos aspectos de nuestra cultura:

---

[24] Prólogo de G. Zaid, p. 12.
[25] Evodio Escalante, *Poetas de una generación: 1950-1959*, p. 7.

regionalismo y etnicidad. Según Escalante, no intenta ser sino "un esquema que muestre la enorme riqueza de tendencias que se trabajan al interior del corte generacional de que se ocupa esta recopilación."[26] Por el marco cronológico que utiliza no incluye a Francisco Hernández y Elsa Cross. Nunca he sido partidario de los ajustados marcos cronológicos, como el de Evodio Escalante. Hay otra antología anterior a esta que responde con los mismos marcos: *Poetas de una generación 1940-1949*, de Jorge González de León. Reafirmo mi postura de ignorar dichos marcos cronológicos, pues Hernández y Cross bien pueden ser considerados poetas "jóvenes", a pesar de que Cross haya publicado en 1966; Francisco Hernández lo hará hasta 1974.

Ana Chouciño Fernández sería otra crítica que se ocuparía de los poetas jóvenes. Su libro *Radicalizar e interrogar los límites, poesía mexicana 1970-1990*, propone los siguientes temas: la transgresión y subversión de lo tradicional, con Vicente Quirarte y Elva Macías a la cabeza; las máscaras del "yo" y la creación de personajes preponderando la figura de Marco Antonio Campos; poesía narrativa, con Francisco Hernández como principal; poesía del lenguaje, analizando la obra de Coral Bracho y David Huerta; poesía aliada con otras artes, donde aparecen Alberto Blanco y David Huerta. Para Chouciño, la actual es una generación de escritores que transgreden la tradición. A pesar de que elabora un análisis con cinco temas, su columna vertebral será: "Agotar el agotamiento, o lo que es lo mismo, llevar ciertos aspectos de la tradición a los extremos, intensificarlos, jugar con ellos, parodiarlos, o cuestionar y trabajar sus límites, es lo que hace que la poética de los sesenta y ochenta tenga que ser vista como una forma de entender la poesía enfrentada al concepto que de este género predominaba en el Romanticismo y la Modernidad."[27] Es decir, para ella, la parodia, la transgresión a las normas, será la clave para entender a la poesía mexicana de los últimos años; llevar al extremo las propuestas del Romanticismo y la Modernidad. Debo decir que Chouciño escoge a la crítica estadounidense para hacer su análisis sobre los poetas. Es válido, sí, pero acoge a un espíritu general para algo particular. Nuevamente se analiza a la poesía fuera de ella y sobre todo, fuera de la lectura. Una cita de Chouciño será: "it may well prefer narrative and satire, parody and play, to the lyric epiphany."[28] Perloff se refiere a la poesía de fin de siglo, es decir, la que se escribió en las últimas dos décadas del siglo XX. Las particularidades de la poesía en México son tan variadas y tan únicas, que no responden muy fácil a la visión que se tiene de la poesía en otros países y sobre todo, a una crítica que trata de englobar el espíritu de la época, en la

---

[26] *Ibid*, p. 14
[27] Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, p. 27
[28] Marjorie Perloff en *Radicalizar e interrogar los límites*, p. 27

época misma. Aún así, el de Chouciño es el único libro que se consagra al estudio de la poesía de fin de siglo en México. Ese tal vez haya sido el mayor problema que encontró mi tesis, la falta de una bibliografía sobre los autores.

No obstante, Chouciño dice: "La producción poética mexicana de los sesenta y ochenta no se enmarca dentro de movimientos generacionales. Lo que se observa apunta más bien hacia un pluralismo poético en el que conviven varias tendencias que en lo técnico comparten un denominador común: plantean principalmente una reacción a la poesía lírica romántica y moderna."[29] La diferencia entre Escalante, Chouciño y lo que propongo es que yo hablaré sobre cada poeta; cada uno es su propia corriente: mientras que para los dos críticos mencionados, varios poetas entran en una tendencia poética.

Otro motivo de diferencia es la influencia de los poetas. Para Escalante lo es José Emilio Pacheco: "Me refiero a la presencia dominante de José Emilio Pacheco en los poetas de este corte generacional. No sólo se le admira, se le imita, se le parafrasea y se le da un lugar privilegiado en los epígrafes (...) él ha impuesto un tono, un procedimiento y dos o tres temas característicos, ligados íntimamente a una visión del mundo, a una manera de ver la realidad circundante."[30] Para Alberto Paredes lo sería José Carlos Becerra: "... el nombre que tiene mejor oportunidad de ser dicho como santo y seña generacional es José Carlos Becerra. Confrontado con sus amigos y contemporáneos (...) encarnó una inusitada indagación; tanto su léxico, tendencias rítmicas, extensión del verso, temas, conflictos y emociones posibles, aliento organizativo del poema, todos estos elementos de composición de la pieza lírica, son una franca novedad."[31] ¿Quién tiene la razón? La respuesta es simple: los dos y ninguno. Esto no hace más que señalar el carácter multifacético de la actual poesía mexicana.

Para terminar con este capítulo, quisiera mencionar las antologías que, además de la de Zaid, intentan englobar a la generación. Todas ellas adolecen de un defecto: los antologadores se autoantologarán, es decir, pocas son las nuevas compilaciones hechas por dos o más escritores. Cada uno tiene su particular forma de ver las cosas. Tal vez la más completa saldría un año después de *Asamblea de poetas jóvenes*, sería *Palabra nueva*, antologada por Sandro Cohen. Su principal aportación en el prólogo, que debe ser todo un

---

[29] Ana Chouciño, *Op. Cit.*, p. 23
[30] Evodio Escalante, *Op. Cit.*, p. 10
[31] Alberto Paredes, *Haz de palabras*, pp. 11-12

arte si de antologías se trata, es la de denunciar a los agentes literarios, claro signo de decadencia literaria para él. Su antología pretende actualizar a las anteriores y sólo coloca a autores jóvenes, una diferencia importante pues rompe con el esquema de las antologías totalizadoras como la de Paz o Cuesta. Evodio Escalante lo haría en 1988 con la ya mencionada antología. Su aportación fue la división temática que propone. Es 1992 surge una que pretende regresar a la tradición de las grandes antologías: *La rosa de los vientos* de Francisco Serrano. Él se considera portador de la "estafeta" y empieza su antología con los poemas "contemporáneos" a Octavio Paz y recoge los más nuevos de *Poesía en movimiento* para llegar a Julio Hubard, nacido en 1962; cuatro años antes de que Elsa Cross publicara *Naxos*. La de Serrano es la antología más ambiciosa, coloca a los poetas de acuerdo a la rosa de los vientos, tratando de emular los juegos que Paz hiciera en su antología: Norte para los más grandes (Paz, Aridjis, Pacheco, etc); Oeste para los maduros (Segovia, Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, etc); Sur para los nuevos (Cross, Hernández, Deltoro, etc.) y Este para los novísimos (Esquinca, Asiaisn, Hubard). Es una antología ambiciosa, pero se queda muy corta en comparación con las tres que dominaron la primera mitad. Alberto Paredes realiza un estudio en *Haz de palabras*. No es forzosamente una antología, es más un instrumento de investigación. Reúne a ocho poetas recientes y, junto con los alumnos de su seminario de estilística del posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, realiza un análisis muy general de los poetas. Esta es su virtud y su defecto. Virtud porque abraza a los jóvenes críticos de poesía, que tanta falta hace; defecto porque su misma juventud hace que los alcances del libro sean francamente cortos, a veces no realizan una lectura profunda de los autores.

Las otras antologías no aportan mayor cosa, no dejan de ser un muestrario de poesías. Algunas incluso no tienen prólogo, como *La sirena en el espejo*; otras antologan a los Premios Aguascalientes de Poesía. En los últimos años han surgido antologías que se suscriben a una determinada política o ideología, como *Divinas mutantes*, que es un impresionante muestrario de poesía escrita por mujeres; otras son temáticas con la antología de Francisco Hernández sobre la rosa. La de Valeria Manca merece mención aparte; su antología *El cuerpo del deseo* descubre una veta de erotismo en la poesía escrita por mujeres: "Pero donde encontré que la poesía actual tenía una actitud de fuerte conciencia de sí, del propio cuerpo y de todo lo que de él emana, era en la poesía con elementos eróticos."[32] Otra antología sería la de Yvonne Cansigno, quien hace un recuento de lo que fue el siglo XX en poesía y compila a los poetas reciente. Sin embargo tiene un

[32]Valeria Manca, *El cuerpo del deseo*, p. 18.

defecto: su edición tiene deficiencias y la transcripción de los poemas no siempre es fiel a los originales. Escribe: "cuando se habla de 'poetas jóvenes' se hace alusión a esas generaciones que a partir de 1940 han logrado dar una significativa expresión a sus manifestaciones poéticas, enfrentando formalmente esta época ya 'sin historia' en el campo de la poesía, consolidando nuevas tendencias, novedosos estilos, ensayando ritmos, borrando los límites de los géneros; proponiendo que el poema sea apenas la huella o la memoria de nuestra estancia por este mundo; proclamando la aventura del 'decir poético' con la capacidad crítica de enfrentarse a una tradición."[33] Las demás han sido sólo compilaciones, muestrarios que no aportan ni especifican nada de sus compilados. Mencionaré las siguientes como esfuerzos únicos, exactos e invaluables: la *Antología del Modernismo* de Pacheco y *Omnibus de poesía mexicana* de Zaid; ambas dan otra clase de información y no pretenden más que un acercamiento, por un lado profundo, a una apreciación general de lo que es el *corpus* de la poesía mexicana. Ambas tienen intenciones distintas a las que busco.

Vemos una coincidencia general en cuanto a la diversidad de temas y posturas. Casi todos los autores revisados coinciden en una policromía de temas. Este capítulo pretende ser un análisis y recuento muy somero de lo que ha forjado a los poetas nuevos. El sólo tema de las antologías podría dar una tesis, también las diferencias entre la crítica o los distintos análisis sobre poética. Lo dicho en el capítulo tiene la visión de mis días y pretendo un análisis desde mi lectura. La omisión de algunos autores, revistas o información alrededor de ellos obedece puramente a los alcances físicos de mi tesis. Quiero que ésta sea sobre los poetas. Recolectar las raíces es un trabajo que se antoja complejo y sobre todo, cuasi eterno. Y es que la poesía nunca será estática, siempre estará en movimiento.

---

[33] Yvonne Cansigno, *La voz de la poesía en México*, p. 15

IV.- La luz intensa y el retrato literario: un acercamiento a la poética de Francisco Hernández.

Varios críticos, como lo mencioné en el capítulo anterior, señalan que la poesía contemporánea carece de corrientes; se enfrentan a la problemática de ubicar la obra de poetas dentro de un grupo y en todo caso, dentro de una estética más general, dándole límites cronológicos perfectamente definidos. Es decir, se llama generación de los "cuarenta" a los poetas nacidos en la década que va de 1940 a 1949, y generación de los "cincuenta" a los poetas nacidos en la década correspondiente. Esto se debe, creo yo, a la importante diversidad de poetas y poéticas que florecieron, por lo menos en México, en esas dos décadas.

Es verdad, el que hacer poético se multiplicó de una forma rápida y sorprendente. La calidad, creo, se multiplica en la pluma de poetas como Fabio Morábito, Alberto Blanco, Elsa Cross, Vicente Quirarte, Silvia Tomasa Rivera, por mencionar sólo algunos. Es verdad también, que esta generación precede a una de las más profundas y de mayor calidad poética, tanto por sus temas, como por sus hallazgos, me refiero a la de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, etc.; poetas todos ellos pertenecientes ya a la historia literaria no de México, sino de todo el mundo. El caso de Francisco Hernández es el que me ocupara en este capítulo. Su poesía es, en nuestros tiempos, una de las más potentes y de mayor calidad.

A pesar que la de Francisco Hernández es la generación que precede a la de los autores mencionados, la "austeridad" económica que logró el país en la década de los años sesenta, influye ciertamente en la aparición de revistas y publicaciones de tipo cultural. Aún así, sorprende el hecho de que haya un "boom" poético en los años setenta. Muchos críticos, como Sandro Cohen, llaman a ésta "perdida"; esto obedece más a una cuestión de cantidad y no de calidad poética. Sin embargo, por sus temas y hallazgos esta generación recoge y hace suya la tradición poética mexicana, en especial la de este siglo. La aparición de suplementos culturales en periódicos, revistas oficiales y subterráneas; la creación de becas, premios, etc., han hecho que varias instituciones fijen sus ojos en los jóvenes creadores. Sin embargo Sandro Cohen señala "México ha dejado de ser una provincia literaria, y tiene que afrontar los nuevos retos de su madurez, evitando las plagas que consumen a los escritores y a la literatura de los países desarrollados, como los

mencionados agentes literarios: claro signo de decadencia."[34] Tras los trabajos de Paz, Sabines, Pacheco y demás poetas que integran la antología *Poesía en Movimiento*, se abre la necesidad de encontrar una poética personal y única. Esta antología es el *canon* poético de nuestras letras y su influencia alcanza directamente a los poetas de las dos generaciones siguientes: es verdad. México adolece de caciquismo literario, los círculos de poder han cercado el gusto por la poesía y en algunos casos lo han definido; la fundación de revistas se convierte así en un arma de dos filos, los poetas buscan afanosamente ser publicados, pero en la mayoría de los casos, se dejan aún lado por una forma de nepotismo literario.

La bifurcación de caminos y la búsqueda de un sello personal es el denominador común en los escritores que aparecen hacia la década siguiente. La poesía coloquial de Pacheco y Sabines entran también a empapar sensible y sensualmente las plumas de los nuevos creadores. De igual forma se habla de un "infrarrealismo", o sea, una poesía de denuncia a través de un tono de ira y una actitud de desprecio o cinismo, utilizando un lenguaje ofensivo para trastrocar y desmitificar los símbolos de la "alta cultura". También podemos decir que las nuevas propuestas radicalizan y abigarran ciertos preceptos del romanticismo y la modernidad. Sus palabras tienden a cuestionarse a sí mismas una y otra vez: cuestionan profundamente la tradición pero dialogan con ella por medio de máscaras: creación de personajes o recreación de figuras históricas. Dentro de ese grupo encontramos, como figura central, a Francisco Hernández.

En mi lectura de Francisco Hernández he encontrado dos importantes líneas de estudio: el retrato y la luz: temáticas que lejos de repelerse se atraen. Entrar a la poesía de Francisco Hernández requiere de un cúmulo de conocimientos históricos intenso y profundo. Su galería de personajes es impresionante: Ramón López Velarde, Angela Davis, Ezra Pound, Pablo Neruda, Lezama Lima, Cesar Vallejo, etc. Alrededor de estas figuras crea una intrincada maraña de imágenes y complicidades con la naturaleza y, al mismo tiempo, con la historia, es decir, el imaginario de Francisco Hernández acude al supuesto, a la situación que no fue y que acontece en el campo de batalla que es la poesía: en la mente de Francisco Hernández el poeta jerezano por fin conoce el mar: Cesar Vallejo muere entre brujos, chamanes y una llama que se ahoga en la memoria; cuando Schumann toca los pechos de su amante los hilos naturales se mueven. Por otra parte, en este juego de retratos he encontrado una obvia inclinación hacia los juegos de luz: su paleta responde a las posibilidades lumínicas; su ensoñación es luminosa. Tal como lo comenta el mismo

[34] Sandro Cohen *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México*, p. 11

autor de *Mar de fondo*, la luz se vuelve oriundo poblador en los versos del veracruzano. Durante este trabajo hablaré de algunas partes del poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, y de otros poemas de distintos libros. En el poemario que Hernández consagra a su ídolo y cómplice musical, la luz es intensa; en *Portarretratos* el poeta hace un personal ajuste de cuentas con la historia. La bibliografía que utilizaré será mínima, tratando de verificar mi propia interpretación sobre el hecho poético. Experiencia total, Francisco Hernández es el poeta que quiere abarcarlo todo, este es un pequeño y breve acercamiento a su poética y un breve homenaje.

1.- El retrato literario.

Con una sensibilidad extremadamente pulcra y apasionada, Francisco Hernández acude al encuentro de los personajes con quienes siente especial afinidad. En el prólogo de Vicente Quirarte a la *Poesía reunida* del poeta veracruzano se comenta: "A la manera de una personal galería de compañeros en la aventura común de traducir el mundo y hacerlo un lugar al menos soportable, ha incorporado al muro de su casa las imágenes de quienes han hecho de su vida el campo de batalla para las más intensas representaciones"[35]. Es verdad, los retratos cuelgan de las páginas poéticas de Francisco Hernández. Con sumo cuidado y a la manera de un escultor, este poeta pule y encuentra, en sus poemas, el original color, tamaño y peso de los personajes históricos; retrata lo que en su imaginario poético columbra. Sandro Cohen escribe "Busca lo esencial y todas sus implicaciones con la menor cantidad de vocablos posible, siempre cuidando de las cadencias y el equilibrio poético"[36]. Varias son las características de estos retratos literarios que iremos revisando: oximoron, metáfora sinestésica, tono narrativo, etc. Dada la extensión de algunos poemas, me será imposible abarcar toda la obra de Hernández, sólo transcribiré determinados poemas donde se repitan constantes sobre el retrato literario. Cuando toque hablar, también brevemente, de la instantánea o hai ku, las transcripciones serán, por su extensión, completas, aunque sólo serán las más representativas. Empezaré con el poema que poetiza el encuentro de Ramón López Velarde con el mar. En este escrito encontramos el cumplimiento ficticio de un deseo que Francisco Hernández otorga, en el campo de las letras, al poeta jerezano. Finalmente el anhelado encuentro ocurre. López Velarde conoce el mar. Dividiré al poema en tres partes, tratando de obedecer un orden temático y, por supuesto, por la extensión misma del texto.

---

[35]Vicente Quirarte "Portarretratos a la cera perdida", en *Francisco Hernández. Poesía reunida*, p. 1.
[36]Sandro Cohen *Op. Cit*., 15.

Ramón López Velarde se levanta al amanecer.
El cuarto del hotel es reducido, maloliente y azul.
Se afeita, con pulida hoja libre, ante un espejo que por
instantes le devuelve su mirada de Jerez en el agua del pozo.
El calor aumenta. Con parsimonia se pone el traje negro.
No entrega la llave ni se despide de la encargada,
una muchacha que se abanica el rostro con la falda.

En esta primera parte encontramos como figura principal al escritor de la *Suave Patria*; escrito en tercera persona, los primeros versos nos dan un panorama general de la habitación que ocupa el personaje antes del crucial encuentro. Se menciona Jerez, el agua y el calor, elementos que nos remiten a la provincia; una muchacha sin quebranto se abanica con su falda. La lentitud del poeta al ponerse el traje negro, siempre negro, trata de subrayar una de las características del jerezano; la pulcritud que se procura en el rostro al afeitarse es otro atisbo de López Velarde. En el segundo verso se presiente una cercanía mas apuntada al ambiente de un Francisco Hernández que al que se procurara el mismo jerezano. En este sentido, varios críticos hablan del enmascaramiento del "yo" autoral, es decir, el autor toma la máscara, la personalidad del héroe o de la figura para escribir sus propios deseos. En este caso, el texto nace de una plática entre Francisco Hernández y Vicente Quirarte sobre cómo hubiera sido el encuentro del zacatecano con el mar, que como todos sabemos no existió. Entonces, el cuarto de hotel que aparece en el segundo verso, considero yo, es más propicio para el autor que escribe este poema, o sea, el proceso de enmascaramiento toma lugar definido en la atmósfera que da Francisco Hernández al cuarto donde él se hospedaría antes de conocer el mar. También considero que es un afán por encontrar situaciones o elementos afines entre el zacatecano y el veracruzano. Los siguientes versos son otra forma de enmascaramiento, pues en las palabras se nota una voluntad de escribir como López Velarde lo hubiera hecho.

Se aleja por calles pedregosas, viendo siempre a las sombras
que le sugieren niños erizados en las bardas, selvas en la
espesura de las bugambilias, palmeras con racimos minerales.
Sigue sin levantar la frente. Niega lo que pasa en el cielo.
Oye sus pasos retumbar en las piedras, advierte
que las piedras se hacen polvo y que el polvo
se transforma en arena blanca.

Los tres primeros versos son, a mi parecer, un acercamiento por el lado de las letras al poeta jerezano: no sólo encontramos un eco, sino una referencia más directa en la frase *palmeras con racimos minerales*, donde la adjetivación es muy característica del autor de *Don de febrero*. El cuarto verso es ambiguo; son dos partes distintas divididas por un

punto. La primera remite otra vez a una característica que pudo tener el zacatecano, la siguiente es la negación misma de él. Tenemos que considerar que Ramón López Velarde, como él mismo lo señala, practicó una "moral de la doble simetría", ambigüedad que lo llevaba de la religión y su celibato a los placeres de la carne. Vemos entonces que el lector de Francisco Hernández deber ser un iniciado en cuestiones culturales, pues ciertamente exige conocer elementos propios del retratado, algunos detalles de su vida y de su obra. Los últimos tres versos son una hermosísima metáfora del movimiento espacio-temporal; innato desplazamiento que lleva de las pesadas piedras de la accidentada geografía zacatecana, incluso el duro pavimento citadino de esta ciudad, hacia la arena de la playa. Estos versos, los climáticos, culminan el poema.

Un olor a brea invade sus pulmones.
Los síntomas de asfixia huyen como cangrejos.
El golpe de las olas le llega a la cintura.
Alza por fin los ojos.
El golpe de la olas le llega a la corbata.
Vive otra vez la angustia que sintiera en la pila bautismal.

Estructuralmente vemos que cada verso es una oración, sólo el último tiene una subordinada. Todas divididas por el punto y aparte. Es el clímax del poema. Esta conformación sintáctica le da solemnidad a un momento que de suyo debió serlo. Cada uno de estos versos contiene ya los elementos marinos que venían presintiéndose letras arriba. El primer verso no sólo contiene visos de mar sino de marinero; la brea se utiliza para pegar las junturas de los barcos y es justamente esta sustancia de uso marítimo que penetra los pulmones del poeta, como para curarlo de un mal de un orden distinto. El segundo habla de la enfermedad que padecía el enamorado de Fuensanta. Por fin llega el contacto con el mar, el ajuste de cuentas con la historia. El poeta alza la mirada y se "bautiza" a la nueva religión, la religión de Ahab e Ishmael, de Salgari y Hemingway. El diálogo con la historia, el ajuste de cuentas sí, pero también un proceso de enmascaramiento. El retrato funciona a nivel personal. Francisco Hernández retrata y relata un momento que jamás sucedió. La anécdota es ficticia, sólo acude el jerezano al mar en la imaginación del poeta estudiado.

Antes de pasar a otro poema, considero importante hablar de estas formas o procesos de enmascaramiento. Es esta una característica que varios críticos han señalado como una constante en la poesía mexicana contemporánea, donde el autor recurre a un personaje real o ficticio para establecer un diálogo con la tradición que le precede y con la

historia misma. Ana Chouciño Fernández documenta lo mencionado en su estudio sobre la poesía mexicana escrita entre 1970 y 1990: "La creación de la máscara es más una estrategia que usa arquetipos literarios y artísticos para conseguir un efecto buscado de antemano en el lector conocedor de la tradición (...) existe un gusto grande por la ambigüedad, el juego, y las paradojas que crea el uso de las máscaras. El empleo de las mismas provoca un efecto lúdico, un desmoronarse del texto, toques intertextuales y metapoéticos como indicio de la desaparición de una obra estable. Asimismo, se percibe un interés creciente por la historia y las biografías de personajes históricos y literarios."[37] Señala, como lo hemos apuntado, que este enmascaramiento es también un diálogo histórico donde las voces de poetas anteriores viven otra vez. Para Ana Chouciño dos aspectos son cardinales en esta estrategia "Primero, estas composiciones suponen un distanciamiento del 'yo' de lo expresado por ellas. El poeta se centra en otras vidas y circunstancias diferentes a las propias y siente una indiscutible atracción hacia este tipo de poema desde el momento que le permite jugar a ser otro y apropiarse por un momento de otra voz. En segundo lugar, se produce un efecto de intertextualidad que lleva a combinar en la mente del lector el texto mexicano (sic) con el de los poetas anteriores y a crear un nuevo texto que amalgama los dos."[38] El caso de Francisco Hernández corresponde parcialmente a un enmascaramiento. La máscara en éste aparece en *Cuaderno de Borneo, Habla Scardanelli* y en algunos poemas aislados, en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* tenemos una amplia gama, dándole primordial importancia al diálogo sobre el enmascaramiento, como lo veremos más adelante.

Es interesante cómo aparece la intertextualidad en los textos de Hernández. En diversos poemas se "llama" la voz de otro autor. No es enmascaramiento, yo lo vería como el diálogo que la voz de Francisco Hernández entabla con otra, como en el siguiente poema

> La frustración de no poder realizar
> un retrato de Henri Michaux
> desapareció al leer esta frase
> del propio Michaux:
> *Desde hace años he dejado de depender*
> *de mis rasgos. Ya no habito estos lugares.*

[37] Ana Chouciño *Op. Cit.*, p. 09.
[38] Ana Chouciño *Ibid.*, p. 89.

Nuevamente encontramos a la historia transgredida. Pero en ese transgredir de la historia va implícito un retrato, mismo que se conforma en la mente del lector a través de estas imágenes, sea por medio de una cita o de una referencia más vaga de otro texto. El punto es que Hernández logra congregar datos y características de cierto personaje, generalmente los afines a él, y le construye una áurea de imágenes y palabras que de alguna forma define el contorno literario del personaje en cuestión. Como si fuera un espejo hecho de palabras. Hernández da con exactitud las referencias de su retratado. Otro ejemplo de esto lo encontramos en el siguiente poema

aquella tarde
        ¿o fue un atardecer?
el río se ahogó
        dentro
        de Virginia Woolf
la volvió
        de pronto

        transparente

Otra vez el reflejo, el retrato poético de un escritor, en este caso Virginia Woolf. Los espacios entre los versos, el juego rítmico, la imagen puntual de la transparencia que plasma el veracruzano. Y es que Francisco Hernández es también una suerte de lienzo y óleo, cerámica dúctil, bronce en movimiento; no sólo refleja con palabras la imagen sino dentro de su caja de resonancias luminosas si me permiten la sinestesia, la imagen se revela con la verdadera representación del personaje. Más allá de las máscaras lo que pone en juego Hernandez es la esencia del retratado. Sí, también acude a las mascaras como en el siguiente poema, fragmento de *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*

> Me gusta esta quietud. Es ensordecedora. Los insectos han tomado por bosque mi cabeza. Las cosas guardan en su interior un ruido. No hay nada que no suene en todo el universo. La brisa aún no descubre los sonidos recónditos del oro. Tu nombre: oro molido en las balanzas del silencio.

En este fragmento vemos como esta escrito en primera persona, el "yo" del Hernández enmascarado en el "yo" de Trakl. El autor señala "Dentro de esa escritura encuentro, yo creo que una fascinación, una inclinación sobre los personajes, sobre esos otros que también somos, no solamente 'yo' es otro sino 'yo' somos otros o 'yo' es otros

para citar a otro personaje, a Rimbaud, entonces ahí interviene quizá el fotógrafo que no soy, (...) hay una gran afinidad por esos personajes reales o no, o bien los inventados que a fin de cuentas se vuelven reales, también eso me gusta mucho, darle la voz a esos otros que soy, es un acto muy natural, como la respiración, como estar hablando"[39]. Todo el poemario transcurre en tercera persona, es el más largo que el veracruzano tiene y tal vez el más versátil; como en otros poemarios, la prosa poética es la que domina en *Cuaderno de Borneo*. Hernández juega con el contenido de las cartas que Georg Trakl manda desde Borneo a su hermana, es también una guisa de bitácora de viajero donde aparece las angustias, la caspa del diablo, los conjuros a Rimbaud. El poemario termina dándonos los datos del nacimiento y muerte de Trakl, agregando además que nunca estuvo en Borneo.

Por último, para ejemplificar más profundamente, tenemos el poema "K.", donde Hernández "pinta" a Franz Kafka. En este poema encontramos nuevamente intertextualidad. La anécdota del poema impide, a mi parecer, considerarlo como un mero enmascaramiento de la voz poética del Hernández, todo lo contrario, nuevamente transgrede la historia para darle una mayor fidelidad al retrato, de hecho, establece un diálogo a través del tiempo y el espacio

> Bajo el dintel, con su cara de santo
> endemoniado, Franz Kafka me dice:
> --Abra la ventana, para que a placer entren
> la escarcha, el orto y la ventisca.
> Coloca su extraño sombrero y el total
> de sus prendas en un diván surgido de la nada.
> Inicia rítmicos movimientos gimnásticos
> y desde su reserva me saludan los carteros de Praga,
> besos de Felice como verdugones y un paisaje
> con tren más niños ciegos.
> A los pocos minutos reina la fatiga.
> Se lava con premura, toma su ropa y huye
> hacia los enigmas del cautiverio.

Aparecen, desde las primeras palabras, elementos que identificamos con la obra de Kafka, específicamente *El cuervo*, después encontramos un oxímoron encabalgado: *santo endemoniado*, que "colorea" el rostro del escritor praguense con exactitud literaria, a continuación entabla el diálogo con nuestro poeta. Palabras como *orto* y *ventisca* también forman parte de esa elipsis que se crea alrededor de la presencia de Kafka. Después

[39]Entrevista inédita a Francisco Hernández realizada el 21 de abril de 1999 por Murat Rodríguez Naeif

identificamos una serie de situaciones y elementos que nos remiten necesariamente a la obra del autor de *El castillo*: juego de tiempos y espacios, situaciones insólitas, cierto terror en la imagen de los niños ciegos, una huida al corazón de las tinieblas kafkianas. Es así la poesía de Hernández, una tramoya de situaciones e imágenes que nos acercan al personaje retratado con características de su obra, más el imaginario de Francisco Hernández. Quirarte señala "porque construye un poema, establece un dominio autónomo, donde no importa la información sino la formación de una historia nueva surgida a partir del poema y, sobre todo, la fidelidad que esos personajes pusieron en sus respectivas aventuras."[40] Sí, Hernández hace suya la historia, para dialogar y reinterpretarla en palabras nuevas, una búsqueda de sí mismo a través de vidas paralelas. Octavio Paz, en su libro *La otra voz* comenta "Nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos en que, siendo él mismo, es otro."[41] Así es Hernández, un cúmulo de otros. Es importante mencionar que los personajes que retrata con mayor claridad son aquéllos que fueron testimonio, a través de la locura, de la grandeza humana: la figura del torturado está en el centro de la poética de Francisco Hernández:

> Me interesa más el atormentado, me interesa más estos perdedores que los triunfadores, es como en el amor, alguien dijo que el amor feliz no tiene historia, entonces también la biografía de un triunfador no me interesa, me interesa más los desollados, los que de alguna manera lo perdieron todo porque lo apostaron todo, y eso es lo que, como decía Bonifaz Nuño "y uno cumple con apostar", entonces quizá por mi forma de ser también, por la melancolía, por la depresión, por la lucha continua contra todo lo que te da la sensibilidad enfermiza, entonces te conectas con tus seres más afines, de alguna manera con tu familia, con tus hermanos mayores, yo no escribo igual que Trakl, pero estoy seguro de haber vivido depresiones como las de él[42].

Es innegable que hay afinidades entre él y sus compañeros de viaje: enmascaramiento.

---

[40] Vicente Quirarte *Op. Cit.*, p. 2
[41] Octavio Paz. *La otra voz*, p. 131
[42] Entrevista a Francisco Hernández.

2.- La luz intensa

Es importante para el retrato un juego de luces, una cierta iluminación, reflejos de colores que capten la verdad de un momento o un personaje. Considero importante hablar también de la luz en el poeta veracruzano porque es inherente a la obra que estudiamos: el retrato, después de todo, es esa luz que se captura, luz indisoluble. De igual manera a un cuarto oscuro, la imaginación poetizante de Francisco Hernández no deja resquicio a claridades externas y reproduce el momento capital, el instante: el absoluto en la palma de la mano. En la entrevista que amablemente el poeta veracruzano me concedió, habla de la luz como el elemento que lo obsesiona según su reservado tipo de vida, su preocupación de nombrarla en cada poema con un sustantivo distinto "la luz está muy presente, me sorprende mucho la luz todavía, y la menciono continuamente, hasta tengo que buscarle otras palabras porque estoy continuamente poniendo la luz, pero si me subyuga mucho la luz, me atrae mucho la luz, le tengo una gran reverencia hacia la luz, incluso a la luz de la luna por las noches"[43]. Así la luz se convierte en la palabra polisémica en la obra de Hernández: vida, rencor, golpe, respiración, erotismo, muerte, silencio, tristeza, etc.

Desde el *Hai ku*, hasta el poema más largo que le he leído, Hernández capta la luz, esa luz inmovilizante que es la fotografía. Pero también en sus poemas largos como los de *Moneda de tres caras*, la luz es un vaivén de fuerza poética: esa "luz intensa" con que llamo este capítulo sale de un verso del poemario que habla de Robert Schumann. El poema que pondré para ejemplificar y empezar a hablar de la luz en nuestro poeta conjuga el erotismo del instante y los juegos de luminosidad que pretendo mostrar

Mana tu piel oscuridad.
Distendidas y cálidas
percibo tus caderas.
Mi cuerpo roe la penumbra.
El tiempo es un ancla sin peso.
Sólo el brillo de tu respiración
te sitúa en el mundo.

El cuerpo de la mujer es el espacio que armoniza luz y sombra. Cuerpo claroscuro. Primero es una fuente de oscuridad, su piel destila negrura. Es un poema de sensaciones

[43] Entrevista a...

donde la voz masculina anda a tientos y sólo con los sentidos se encuentra lo que se busca, es también una exaltación al cuerpo de la mujer. El tiempo pesa y se mueve. La luz que se percibe sale únicamente de la respiración, del aliento de la mujer.

A lo largo de la obra de Francisco Hernández se repetirá este continuo nombrar la luz. En un testimonio poético de lo que es la poesía para él, menciona la "sonora oscuridad" que debe quedar al pulir un poema; en otro menciona que el sueño es "una luz de aceite que se empluma"; en un poema que recuerda tácitamente a Oliverio Girondo menciona la "vulvaluz". Pero el momento de esa luz capturada, el momento del absoluto lo representa la genialidad con que con pocas palabras nos ilumina: el *Hai ku* o las instantáneas; Hernández tiene ojo de fotógrafo para descubrir ese momento preciso:

pino seco
en medio de lo verde:
llamarada

La imagen que acude a nuestra memoria es, valga la redundancia, instantanea. En este poema el principal sostén son los colores. La brevedad asiste y lo verdadero se manifiesta en todo su esplendor. Dados los colores que encontramos en esta instantánea podemos hablar de la vitalidad del paisaje y aún del árbol que se incendia en medio de lo verde, de lo natural. La luz penetra la pupila del poeta y plasma el instante:

peces de plata
nadan en el pirú
cuando la luna

Nuevamente encontramos colores, en este caso el juego es de oscuridad y blancura. El brillo de los peces, la claridad de la luna que es luz en medio de lo oscuro, más bien claroscuridad. La ensoñación poética de Hernández es compleja; casi podríamos decir que esta es una imagen surrealista donde se tergiversan gravedad y agua, luz y oscuridad. Bachelard nos da algunos lineamientos respecto a la ensoñación que creo conveniente sacar a colación, sobre todo en esta instantánea "La ensoñación nos da el mundo de un alma, una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir."[44] Es en este mundo de transgresiones e irrealidad donde, tal vez, Francisco Hernández encuentre natural estado. Bachelard continua "La

[44]Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 32

ensoñación, la lenta ensoñación, descubre las profundidades en la inmovilidad de una palabra. Mediante la ensoñación creemos descubrir en una palabra el acto que nombra"[45], como es el caso del poema más corto: *Amortajados*

Amor
taja
dos

Este poema es muestra irrefutable de la apuesta de Francisco Hernández hacia la palabra y la búsqueda incesante de nombrar con la menor cantidad de palabras la realidad del hecho. La verdad que contiene todo arte se manifiesta en estos tres poemas luminosos que acabamos de ver. Y así recorre la luz los aposentos poéticos de Francisco Hernández: descubre recovecos, moja el mundo, arropa lo mismo que descubre, es incluso alimento, fruto de árbol de otra especie

En casa de Jomí había ciruelas y naranjas,
pero el fruto maduro era la luz.
Había jardines en las paredes,
pero el verde más claro era la luz.
Había tres gatos: dos de asombro y uno de luz.

Tres son los posibles significados de la luz en este poema. Por un lado tenemos el fruto maduro capaz ya de alimentar; lo verde de los jardines que destilan vida y luz: el gato la animalidad de la luz, la elegancia y el recelo hacia el mundo que le rodea. La casa de Jomí (quien quiera que sea) es la casa de la luz, hábitat natural de Francisco Hernández. La utilización de verbos en pasado me hace pensar que hay una nostalgia hacia esta casa, la voz poética extraña la casa donde la luz es alimento, aire, animalidad. La imagen es aquí luz. Entonces hemos encontrado en estos poemas una búsqueda y una nostalgia por la luz, un erotismo y una confirmación de la vida, colores y claroscuros; vasos comunicantes entre luz e irrealidad. Pero en el poemario donde he encontrado a la luz como un elemento dinámico y constante es en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. Este es un poemario que consta de 30 poemas, su tono es narrativo y algunos están escritos en prosa. En el prólogo de Jorge Esquinca a la antología personal de *El infierno es un decir*, se menciona: "Estamos ante un poema medular, en el que la escritura de Hernández se repliega en sí mismo para, desde esa trinchera, acometer con brío y una precisión inusitados. Pocos poemas en nuestra literatura reciente alcanzan, como éste, un fraseo

[45] *Ibid.*, p. 70

cercano al encantamiento. Mediante un certero despliegue de imaginación y eficacia verbal, Hernández nos hace ver en Schumann al paradigma del artista demolido por la fatalidad y nos hace entender, en su caída, la más auténtica grandeza."[46] La extensión del poemario y de este capítulo no me permite abarcarlo todo, sólo referiré fragmentos que considero claves para mostrar mi tesis. Además, en este poemario se encuentra la conjunción de las dos líneas que he trabajado: el retrato y la luz con sus constantes que son diálogo, reinterpretación, ajuste de cuentas para la primera, y colores, claroscuro, búsqueda para la otra. Sin embargo, la luz tiene vital importancia, más que el retrato en este poemario, según lo considero.

Sí, hay diálogo con la historia y un ajuste de cuentas de Francisco Hernández para la vida de Schumann, un juego entre pasado y presente, pero también luminosidad, locura radiante y una historia de amor. Hay más, juegos espacio temporales, afinidades y complicidades con la naturaleza. En el tejido invisible del mundo el artista descubre y toca sus hilos y la naturaleza se trastoca definitivamente. El poema que abre *De cómo Robert Schumann...* es una apertura al diálogo con la historia y el tiempo, con la realidad y la sensación, es un poema que se separa del resto del poemario y está escrito en cursivas

Miro la música de Schumann
como se ve un libro, una moneda
o una lámpara.
Ocupa su lugar en la sala situándose,
con movimientos felinos,
entre el recuerdo de mi padre
y el color de la alfombra.
De pronto, pájaros muertos
estrellan las ventanas.
Yo miro la música de Schumann
y escribo este poema
que crece con la noche:

Encontramos para empezar una metáfora sinestésica, es decir, la música se ve en lugar de oírse, adquiere además una presencia física, material y se le compara con otros objetos de uso cotidiano como lo son un libro, una lámpara y una moneda. Aquí nos interesan dos cosas, por un lado el libro, como una constancia del yo (primera persona) de

[46] Jorge Esquinca, "Francisco Hernández. El canto del abismo" en *El infierno es un decir, antología personal* de Francisco Hernández, p. 12

la voz poética hacia el interior del poema, y por otro lado, la lámpara que corta la oscuridad. Pudo mencionar el sillón, la silla, la mesa, pero estos dos objetos, junto con una moneda, aparecen como análogos a la música de Schumann. Los siguientes tres versos nos remiten al gato de luz que aparece en la casa de Jomí, hay una animalidad con que se señala a la luz, un movimiento felino hipnotizante, elástico, que forma parte del entorno hasta clavarse en el recuerdo. Luego viene el trance, la asociación con el exterior. Él está adentro y cuando suena la música de Schumann nada entra. Los tres últimos versos son confesionales, se enlazan música y letras, y da constancia del sentido nocturno del poema, es un estado del alma que crece con la noche. Este poema abre el diálogo, los sentidos se mezclan en primera y segunda persona de ahora en adelante en el poemario, más que un enmascaramiento hay un juego de espejos que es finalmente un juego de luces.

El segundo poema que me interesa tratar es el que le da título al trabajo, en el libro es el número III, donde se coloca a Schumann con una "luz intensa"

Cuando naciste surgió en el bosque
una inquietud extraña.
Criaturas Belcebúes vertieron en un claro
el azogue de Los Gemelos
y una quemazón de unicornios
cimbró con su galope
el vértigo de la penumbra en disonancia.
--Este niño tiene que ser un santo a su manera
--dijo tu padre al contemplar tus manos.
--Será mi *luz intensa*-- dijo tu madre
con *los ojos vendados*.
La mesa tuvo espigas
y relucieron lágrimas en las paredes.
Doblaron las campanas de la capilla
sin que nadie --ni el viento-- las tocara.
Búhos destronados por cornejas
instrumentaron tu canción de cuna
y la noche te tomó en sus brazos
como a un relámpago recién nacido.

El subrayado es mío porque quiero resaltar cómo la mamá, con los ojos vendados, señala la luz intensa: Schumann. Este poema, sin meternos demasiado en las referencias mitológicas, está lleno de complicidades. Causa y efecto. La enmarañada red es tocada cuando nace Schumann, entonces se pierde la tranquilidad, surge una especie de caos, otra vez esas imágenes visionarias como las llama Bousoño, que están más cerca del surrealismo

que al neorrealismo con que algunos críticos califican a Francisco Hernández. Notamos que está escrito en segunda persona, confirmando el diálogo con la historia. La canción de cuna que aparece en el antepenúltimo verso volverá a aparecer en algunos poemas, como *leit motif*.

Este poemario tiene seis poemas con sólo dos versos, todos en cursivas, como una pausa, como un silencio en una partitura para piano. Estos seis poemas nos sacan momentáneamente de la anécdota para situarnos en un plano más general. Se habla de "el pianista", no de uno en particular, evidentemente se refiere más a Schumann que a algún otro, pero las interpretaciones están abiertas. Los dos más bellos son los siguientes

El pianista cubre de rosas el teclado.
No le importa el perfume. Lo hace por las espinas.

El pianista toca los pechos de su amante.
Pitan los barcos, gimen las ballenas.

El primero, para mí, es una metáfora de los procesos artísticos, donde el artista se puede partir el alma al interpretar su papel. El segundo habla de esas complicidades, de esa intrincada red que es la vida. El artista toca los pechos de su amante y como si fuera el piano universal pitan los barcos y gimen las ballenas. Es la exaltación del pianista, es la exaltación de la mujer. Pero Schumann es más que eso, es un atormentado. Para Chouciño "El hablante se dirige a Schumann, figura que elige como confidente de sus propias angustias, y relata el amor del músico, sus penalidades, su locura y su final destrucción. Schumann se convierte en símbolo de las obsesiones del hablante, la locura y el suicidio (otro tema en Hernández), con una única posibilidad de salvación: el arte."[47] En otra serie de poemas (dos), Schumann es el artífice que hace seguir el mundo, es decir, la música de Schumann hace salir el sol, morder una manzana, clavar una daga, quemar una bandera, besar una mujer, rodar la luna, etc.

El tercer poema de este poemario que quiero tratar, hace referencia a la historia de amor entre la niña Clara y Robert Schumann. En la serie es el XIII

La niña Clara camina por la playa

[47] Ana Chouciño, *Op. Cit.*, p. 120-121

en el límite justo de las olas.
El color de su piel toca la espuma.
El caracol aprende sus palabra.

La niña Clara camina por el bosque
con agujas de pino entre los labios.
Pasa un azul de plumas invisibles.
Una pared de hiedra se levanta.

La niña Clara camina por la nieve
con los ojos cerrados y las manos abiertas.
En sus dedos hay flores de Turingia.
En sus ojos tigres de Bengala.

En el poemario hay cuatro personas constantes: la voz poética, Schumann, la niña Clara y el viejo Wieck, en algún momento aparece Wagner, los hijos del poeta, etc. Este poema está consagrado a la niña Clara. Encontramos otra vez el juego de colores. El tercer verso habla del color de su piel, luminosidad que se transmite al mar en el límite justo de las olas. El caracol, que brilla igual que la noche en otro poema de Hernández, aprende su oficio con el mar de fondo que es la niña Clara, espera que repita eternamente las palabras silenciosas de la niña Clara, como lo hace con el movimiento natural del mar, además, es la combinación final de todos los elementos de esta estrofa. Los colores son azul, blanco, nácar y carne (arena). La segunda estrofa es otro ámbito: el bosque. La eterna quietud del bosque contrasta con el eterno cambio del mar, con sus ruidos, sus luminosidades, sus humedades y sus colores. Introduce una atmósfera más surrealista, la vegetación aparece viva alrededor de la niña Clara, ella misma es parte de la flora. Hay también una sensación de un movimiento que es ilusión, desencanto al levantarse la hiedra. La tercera estrofa es una explosión de colores. La luminosidad del blanco, la vitalidad de los tonos del tigre, la serenidad de las flores de Alemania. Los ojos cerrados y las manos abiertas nos señalan una confianza que no habíamos visto en la segunda estrofa, es una aceptación, una entrega a la vida. La tercera persona en que está escrito este poema hace funcionar la máscara, pues es Schumann quien después de todo está nombrando a la niña Clara, son los ojos del músico quien realmente la están mirando. Los dos últimos versos están llenos de color, son una alegoría del carácter de la niña Clara.

Los tiempos verbales que maneja Hernández en *De como Robert Schumann...* son de gran importancia para entender el diálogo que se está dando ente el y la historia. Presente y pasado, Francisco Hernández cree en el momento. El presente continuo, el

instante que nunca acaba que es nuestra vida, le permiten al veracruzano entenderse con el músico alemán en la comodidad de su sala. Es un péndulo que maneja los tiempos y ritmos musicales. Es interesante apuntar que el tono narrativo prevalece sobre el poético, entonces sería verdad que los poetas ya no cantan. Más que un retrato, esta es una invitación a la poesía y a la música, a pisar el reino de la imaginación y su palabra.

Los últimos poemas de este poemario relatan la caída de Schumann a la locura, son además, los más largos y una suerte de regreso a la infancia del músico. El poema XIX habla de las dos personas que habitan en la cabeza de Schumann: el genio y el loco. Pero qué artista no es víctima de esta dicotomía, ya vimos que López Velarde era otra dualidad. Schumann es dos, así como Francisco Hernández es un cúmulo de voces y de máscaras. Su estrategia poética va dirigida, indudablemente, a los que como él, adolecen y están en el centro de la tormenta, los "perdedores". Los dos últimos poemas son angustiosos, especialmente el XXIX, donde se re-crean las últimas palabras del genio musical

> Antes de traspasar Las Puertas de Marfil o de Cuerno
> pronunciaste
> tus última palabras: *mi* y *conozco*.
> Querías decir mi Clara y que ya conocías el rostro de Dios,
> que es el rostro de la Nada.

Se apaga la luz. Estos cinco versos son de una fuerza y de una belleza sobrecogedora, la alusión a la tríada Muerte-Dios-Nada dejan sus sonidos resonando en la imaginación del lector que se había identificado con la figura del atormentado Schumann: es la caída de la grandeza del hombre vuelto piano. Los dos versos finales se entrelazan con la historia de amor que teje Hernández en este poemario. El último poema es una canción de cuna, un arrullo. Es potente, bello y terrorífico

> *Cuatro cirios iluminan el piano cerrado.*
> *Flota en el aire una canción de cuna.*

El piano es la tumba del artista. La delicadeza del verbo *flotar*, su consistencia de aire permite al lector sensible *oír* literalmente la canción de cuna con que cierra este poemario. Es onírico y terrorífico a la vez. Se siente. Se oye. Se confirma que la poesía es lenguaje totalitario.

Esta ha sido un pequeño esfuerzo por dilucidar algunos de los puntos que he tratado en este breve capítulo sobre la obra de Hernández. En el camino se quedaron muchas vetas

ricas en temas y profundidad. *De como Robert Schumann fue vencido por los demonios* es un poemario total (totalidad igual a lenguaje poético), así como *Mar de fondo*, el cual le hizo acreedor del premio nacional Aguascalientes de poesía en 1982, son campo fértil para el análisis y la imaginación. La poesía de Francisco Hernández es más que retrato y luminosidad, es también humor, violencia, amor, ironía, frustración, ciudad, etc. Este, como lo comenté al principio, es un pequeño acercamiento a su poética.

Octavio Paz, en su libro *La otra voz*, hace un pequeño análisis de la poesía hacia fin de milenio: habla de las leyes del mercado, de la validez de la poesía, de su permanencia y de su perpetuo movimiento, sin embargo alerta "Es indudable que *algo* le falta a la literatura contemporánea. Ese algo es la sílaba *No*, una sílaba que ha sido siempre el anuncio de grandes afirmaciones. Estoy seguro de que, escondido en los repliegues de este fin de siglo, *algo* se prepara"[48] Francisco Hernández me comentó algo similar, la poesía ha estado desde antes que nosotros y estará ahí eternamente. En el breve recorrido por la poesía contemporánea mexicana con que empecé este trabajo se encuentra, para mi personal gusto, a Francisco Hernández como el cenit en el cielo poético en México. En él se concentran tradición y ruptura. Hernández, cuya pluma es fuerte y prolífica, es un brillante ejemplo de que esta generación no está perdida. Es verdad que la poesía no vende, pero no se deja de escribir poesía de calidad, y eso es también verdadero.

He encontrado en este poeta veracruzano una alma atormentada, pero que sintoniza sensiblemente con el cosmos. Él es el poeta que teje su red y le echa los brazos al mundo. Descubre con su afán fotográfico, la verdad que está en juego constantemente y que para el resto de los mortales es indiferencia. Hernández logra un precepto vanguardista, piniar el efecto, no la cosa, pero aún más, lo trasciende y lo avienta a lo cotidiano. Asumida en el vértigo de la poesía que es su vida, Hernández cierra los ojos para abrir la verdadera luz de las cosas, la quintaesencia de la naturaleza cruel y atormentada del genio, del artista, del hombre, que, para él, no tiene redención alguna. Luz, retrato, Francisco Hernández ocupa, en la policromía de la poesía contemporánea, los colores más fuertes.

---

[48] Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 112

V.- El combate amoroso: hacia una poética de Vicente Quirarte

Vicente Quirarte es otra nueva voz en la poesía en México. Su trayectoria literaria incluye poesía, cuento y ensayo; además, es de los pocos escritores que conjuga bien la academia con su ocupación literaria creativa. Maestro en la Facultad de Filosofía y Letras, Quirarte abre el panorama poético hacia un paisaje con reminiscencias renacentistas y modernas. Entre sus libros encontramos *El ángel es vampiro*, galardonado con el premio Xavier Villaurrutia, *Vencer a la blancura. Peces del aire altísimo*, y su más reciente recopilación *El peatón es asunto de la lluvia*. Su escritura es cuidada, fina, pulcra. No es difícil rastrear sus influencias poéticas: Ruben Bonifaz Nuño, Ramón López Velarde, Luis Cernuda, Gilberto Owen, etc., a ellos debe su agudeza de oído, su segura y bien templada pluma y su amor inefable a las letras. En Vicente Quirarte existe un amor encendido al combate de los cuerpos y las letras, a la guerra contra la vida y la muerte, a la batalla cotidiana. No en falso apunta Ana Chouciño que la obra de Quirarte engloba tres grandes temas: el amor, la ciudad y la literatura. En mi personal lectura encontré algo más atrás, es decir, esta triada temática es punto de llegada, no de partida. Su génesis poética es un amoroso combate, una exaltación, una guerra amorosa hacia sus gustos: la ciudad, el amor y las letras. La violencia, como forma activa de todo acto beligerante, es también parte integral del *corpus* poético del autor de *Peces del aire altísimo*, pero entendida ésta más como pasión que como uso de la fuerza. El combate, la guerra amorosa, oximorónica tesis que me propondré aclarar en las páginas siguientes. Así es, Vicente Quirarte centra su imaginación poética en la potencia que para él significa el concepto de combate. Su palabra clave, su patema, es siempre bélico. En algunos de sus títulos encontramos esta vocación marcial: *Vencer a la blancura. El amor que destruye lo que inventa. La armada invencible* entre otros, títulos que reflejan el alma creativa de Quirarte. El lenguaje, como parte capital de toda poesía, tiene en nuestro autor, un delicado pero fuerte equilibrio entre la violencia y la belleza.

La tesis de Ana Chouciño habla de transgresiones a la tradición, de personajes máscara, además de las temáticas que señala: "La poesía de Vicente Quirarte se centra sobre tres grandes temas: la tarea poética, el amor y la ciudad"[49], donde el amor humano se transforma en amor a la ciudad. Sin embargo, no agota la posibilidad de temas en la obra de Quirarte: un gran tema escapa a las apreciaciones de Chouciño: la muerte. Sin

[49] Ana Chouciño, *Op. Cit.*, p. 51

embargo, la manera del poeta de entender la muerte, es singular. No la entiende como final de las cosas, sino como principio de otra forma de vivir, de ser vida. Este es el tema principal de su poemario *El ángel es vampiro*, donde recorre experiencias personales con la muerte. Este tema, no obstante, se aleja un poco de mi tesis sobre Quirarte. En el título y a lo largo del poemario se maneja más una paradoja que la dialéctica del combate. Sin embargo, las características que apuntan estos poemas y su lenguaje, no dejan de lado la temática beligerante de su obra total. La forma de este capítulo se dividirá, entonces, en tres apartados: el combate en la ciudad, es decir, las batallas cotidianas en la calle, el cine, los parques, etc.; el amor, la contienda cuerpo a cuerpo y todo lo que implican en sí las relaciones amorosas; y el quehacer literario, donde se lucha con la hoja en blanco, la pluma y la imaginación.

1.- La ciudad

Al hablar de la ciudad, Vicente Quirarte da un recorrido también por su personal tiempo. La dice y la evoca. Entonces la ciudad es su infancia, su adolescencia, sus amores, sus amigos, incluso una forma de mar. Cada batalla cotidiana tiene su campo de acción en la urbe. El combate con la monotonía, con la calle, con los horarios. El cine y los bares son también elementos que acompañan la memoria citadina de nuestro autor. Para Quirarte el acto poético es un acto urbano. Tal como lo señalo al principio de este ensayo: la vocación artística del autor de *El amor que destruye lo que inventa* nace de un amoroso combate, su meta es ternaria y la ciudad es uno de esos elementos. La ciudad entraña un combate, una ofensiva que el poeta está dispuesta a repeler con las armas de la poesía.

Tal como su título lo señala, *Calle nuestra* encaja perfectamente con nuestras intensiones de disecar la obra beligerante de nuestro poeta. En este poemario, incluido en la recopilación *La luz no muere sola*, Quirarte describe el amor que siente por la Ciudad de México. El primer poema, *Elogio de la calle*, señala la pasión que siente por el cine y su magia transportadora

> Salir del cine
> tras haber asesinado
> en crimen perfecto a la miseria
> y entre la multitud sentir
> que todo los hombres son Charlot
> y ver en todas las mujeres a Catherine Deneuve.

Varias cosas a señalar en estas primera líneas. La actitud con que empieza el verso es de violencia, siempre acechante, amplia y combativa. Muchas guerras comienzan con crímenes caseros. Aquí la miseria es, de cierta forma, dominio comunal, multitudinario. En realidad, la oscuridad de la sala de cine no distingue las clases sociales; es crimen perfecto porque a nadie le importaría acabar con la miseria. En la oscuridad del cine, en su intimidad, el enmascaramiento: el sentimiento transitorio de que somos otros al salir de la sala subrayan la vocación de conformar dos ejércitos a punto de la batalla: el femenino y el masculino encarnados en Charlot y Catherine Deneuve. Este enmascaramiento es también una evasión de la realidad: la realidad de la urbe asesinada por el hilo luminoso que hilvana su telar en la pantalla. El poema continua

Jugar a que los ojos son tijeras,
recortar los negros edificios
contra el cobalto del cielo:
desinflarle las llantas a los Cadillacs
y esperar a su dueño enfurecido:
mientras deshojar poco a poco
un libro de Walt Withman
sobre el río oscuro de la calle,
ver sus hojas danzar con la basura del otoño:
arrebatar a músicos ciegos sus guitarras,
hacer con todas ellas una pira
y oír el concierto de cuerdas rotas y maderas.

Hasta aquí seguimos viendo una vocación violenta contrastada con los verbos en infinitivo. La acción en este tiempo verbal demora, no se lleva a cabo, sin embargo es un movimiento a la espera, en potencia. Es también el retrato de la ciudad de Vicente Quirarte: unos ojos niños que recortan las líneas de los edificios y una actitud desafiante contra los dueños de los coches. Es una ciudad que nos obliga al combate. En el poema no puede faltar la invocación a quien supo hacer una línea de poesía, que acoge Quirarte: deshojar a Withman en el río oscuro de la calle para hacerle un juego al otoño urbano. La precisión de los adjetivos refuerzan las imágenes de violencia contenida: los versos relativos a las guitarras de los ciegos es violenta, furiosa. La imagen es musicalmente desoladora: un elemento que ya se venía anunciando se puntualiza: la oscuridad, el poema transcurre primero en las sombras del cine, luego el cielo cobalto, imagen del atardecer: el río oscuro de la calle y las tinieblas perpetuas de los ciegos. La sinfonía de maderas y cuerdas quemándose en una hoguera, un sacrificio que presiento como otro intento de evadir la realidad, más que eso, de modificarla, trascenderla para que ésta sea menos dura y nos

brinde algún tipo de certeza que nos alumbre en medio de la negrura. La pira de guitarras es para mí una ofrenda a la ciudad. Siento que se acentúa la vocación beligerante; la ensoñación de guerra, para entonar con Bachelard, necesita de una voluntad violenta: es verdad que los verbos en infinitivo no actúan, es decir, no pasa nada, la violencia en este caso es latente, potencial. El amoroso cõmbate es éste, la anhelada espera por la batalla y la silente guerra por venir

> Arrojar por fin en el hotel fortuito
> nuestro ser fatigado de existencia,
> y a punto de capitular los músculos y párpados.
> *amarte aún después de la batalla*
> aunque mañana al despertar otra vez nos preguntemos
> aquí estamos. Ciudad, para qué diablos.

Llegada ya la noche, trascendido el día y su particular combate de existencias, cuando parece que la guerra terminó, llega otra acción de guerra, otra batalla: la de los amantes. Si en los primeros versos el campo de batalla es la ciudad entera y su atardecer, la de los amantes se llevará en el hotel, otro punto cardinal en la geografía urbana de Quirarte. Esta lucha se lleva contra los dictados del cansancio de la lid citadina. Las palabras de estos versos imponen otra vez su lógica marcial: capitular y batalla. Pero no se rinde de todo y al día siguiente la "Ciudad" se reconstruye tras la batalla de la noche y se convierte en una razón absurda de vida. La reafirmación "aquí estamos" no habla de vencidos pero tampoco de vencedores.

Este es un poema genético, de aquí parte nuestro autor hacia el recorrido de sus ciudades. El poema urbano por excelencia de Vicente Quirarte es el "irreverentemente amoroso" recuerdo de Quevedo "Amor constante más allá de Insurgentes". Este soneto recorre métricamente la Ciudad de México del autor. Quirarte invierte y se apropia del conocido soneto de Francisco de Quevedo para escribir la ciudad, para reinventarla y darle un lugar entre las letras y la historia.

> Andar querrán mis pasos la dorada
> calle que me miró nacer un día
> y acabaré disuelto en sus ocasos.
> espejo en que se miran las arpías.
>
> Mas no en esta otra acera de Insurgentes
> habrán de restañarse mis heridas:
> cantar sabe mi pluma a los delfines

y perder el respeto a la Academia.

Plumas que espada en el amor ha sido,
versos que me defienden más que el traje,
páginas que contra el silencio escribo,

su tinta perderán, no su coraje
la calle cantarán y el homenaje
Holbein será, mas Holbein y Coreggio.(49)

Ana Chouciño se refiere a este como un poema donde el amor humano se vuelve amor a la ciudad, como leíamos en la cita anterior, además comenta "Para cantar a la ciudad de México, Quirarte se declara irreverente con las normas de la Academia, al apropiarse y transgredir una de las piezas más tradicionales de la literatura española."[50] Reconocemos inmediatamente las reminiscencias barrocas, la actitud de hombre de armas y de letras que asume el autor. El vocabulario violento y bélico nuevamente se encuentran en medio de un remolino de belleza y amor por la ciudad. El canto a la calle rompe el silencio. Lejos de la transgresión que señala Chouciño, el poema relata también el ciclo diario de la ciudad en paralelo con la vida de la voz poética: día-nacer y atardecer-muerte. Con este soneto podemos colocar a Quirarte dentro del grupo de escritores nuevos que celebran la tradición literaria transgrediéndola, ratificandola como nuestra. Reafirmo que cada acto poético en este autor es la resultante de un amoroso combate, una contienda cuyo resultado es la poesía.

El poemario que está consagrado a la ciudad es *La armada invencible*, que relata nuevamente la ciudad donde Quirarte hace su ritual recorrido de cantinas, cines, mujeres, mares, estaciones, etc. Eduardo Casar, en la nota introductoria del Material de Lectura dedicado a Quirarte afirma: "Su belicosidad es la de lo interno y lo cercano, la de la más profunda piel de su lenguaje, la del héroe cotidiano que lleva sobre sus espaldas la responsabilidad de abrir las puertas de otro cuerpo."[51] Nuevamente el título nos dan indicio de la beligerancia de la obra de el poeta, nadie vence o es vencido, sólo quien claudica es condenado. Otra constante que aparece a lo largo de la obra del autor de *Vencer a la blancura* es el mar. Los naufragios, las embarcaciones, las ballenas, todos ellos pobladores de las paginas del poeta capitalino. Un poema que conjuga estas dos pasiones, casi oximorónicas, es "La ciudad de Lola" y no sólo el mar y la ciudad, sino todos sus

[50] Ana Chouciño *Ibid*., p. 53
[51] Eduardo Casar en *Vicente Quirarte. Material de Lectura*

componentes: la cantina y sus nativos, los edificios y las mujeres, las calles y su especial luz. Además, considero que este poema es uno de los más bellos de la reciente colección de poemas del poeta

Más allá de estos muros está el mar.
Basta abrir la ventana
para otear el almizcle de sus toros.
Aunque no lo quisiera, la ciudad
lleva tu nombre para siempre.
Grafitos de otro idioma
marcan en tinta transparente
las flechas que apuntan a tu casa.
Las dejo clavarse, lentas, en mi carne,
y su motín me lleva hasta tu calle.

El poema empieza apuntalando la habitación de la voz poética. La incompatibilidad de dos elementos: ciudad y mar. La lejanía es un escollo, sin embargo la presencia del mar es casi nítida en el olor que se percibe al abrir la ventana. Los versos dos y tres cargan el poema con una imagen sinestésica de lo salvaje del mar, de su violencia: del instinto animal que a lo largo de la obra de Vicente Quirarte divide a la voz poética en dos, aclararé este punto más tarde. A continuación la voz nombra a la ciudad que tiene ya la tendencia femenina, que adivinamos no sólo en el título del poema sino en la dedicatoria. El peso de las letras y las palabras, natural estado en el paladeo verbal de Quirarte, hace su aparición anunciando el camino hacia la mujer: palabras que son flechas y que hieren nos indican el camino. El motín, palabra de violencia marítima, rebelión al capitán de la armada: nos da una idea del combate interno silencioso que conduce a la voz poética a la casa de la mujer, a la casa de Lola. La suavidad con que se dejan caer las flechas en la carne nos acerca a un lenguaje que va del amor a la guerra: el erotismo. Otra vez no se vence ni se pierde: se asume un control, un golpe de estado a la voluntad del cual, de preferencia, saldrá beneficiada la voz poética. En la siguiente estrofa, que no transcribiré completa por razones de espacio, aparecen las constantes de ciudad: la cantina y el cine. Leemos versos como:

Quisiera decirme voy a verte,
pero antes llegarme a una cantina
donde nazca la luz a todas horas.

Condición esencial de ciudad que posea una luminosa cantina. En otros versos leemos la referencia al cine

Pero antes de tocar a tu puerta,

me gustaría meterme a un cine a estar contigo.(22)

Estas dos condiciones se cumplen cabalmente en la ciudad de Quirarte: cine y cantina, puntos cardinales donde se revela la naturaleza humana o bien se enmascara, dos campos de batalla en apariencia opuestos. El motivo violento aparece tácito pero cierto, se manifiesta preferentemente en el lenguaje a lo algo de este poema y, como ya lo mencioné anteriormente, mantiene un fuerte equilibrio con la belleza: "cabellera bárbara", "jirones de la ciudad de Lola", "sangre mañanera". Los modos verbales son, en su mayoría, infinitivos, aunque la voz poética maneja también tiempos en presente. Esto nos da la sensación de un tácito deseo. Dos son las situaciones en este poema, el verso inicial que opone una distancia entre la habitación de la voz poética y el cuerpo del poema, el cual revela un extrañamiento y un deseo, también en la distancia. El verso final es también el verso inicial "Más allá de estos muros está la mar", situándonos nuevamente en el contexto de las cuatro paredes, es decir, el pensamiento y el deseo hacia la ciudad de Lola, después de todo, están encarcelados.

El amoroso combate que este poeta declara a la ciudad no sólo lo lleva a elementos propios de ella (el bar, el cine, los cafés), sino a un ambiente propio de ella. Esto lo encontramos en poemas como "*Spider Man Blues*", un canto a la cultura del *comic* y a héroes propios de las grandes urbes. El tiempo, la fugacidad de la vida y su combate también aparecen en el poemario. Así, en el poema *Citadelle*, el hogar sufre los estragos del tiempo. El vocabulario marcial no esta exento en los versos: "Envejecen las cosas de mi casa. Vienen oscuras tropas a salvarla."; frases adjetivas como "sillones de heroicas cicatrices" y al final, la voz poética se declara "oscuro general". Todas estas líneas refuerzan el combate diario de Quirarte por la ciudad, en esta ocasión íntima, como lo es su propio hogar; todo es amorosa guerra contra lo que más ama. Cada poema que escribe sobre la ciudad es un poema que relata, en buena medida, un parte militar. El mundo está sitiado por ejércitos invisibles u oscuros; los campos de batalla de estas huestes son la cantina, el cine, el hotel, la casa, etc., todo se devela, se ejerce, se ama, se destruye y se reinventa bajo una lógica marcial bien definida. El poema que da nombre al primer poemario de *El peatón es asunto de la lluvia*, "La armada invencible", es un nostálgico reencuentro con los viejos cines de la capital y la emoción infantil de asistir a él. En este poema los cines son la flota naval de la voz poética

> Armada invencible de mi infancia,
> grandes galeones reales, atalayas
> para soñar el mundo, que es vivirlo.
> Hoy paso revista a esa flota

anclada en mi memoria.
obediente a mis órdenes de capitán imberbe.
Hoy encuentro esas naves
comidas por el sol. bajo la lluvia.(18-19)

Entendemos, una vez más, que la palabra neurálgica en el imaginario poético de Quirarte es el combate. Sus huestes son las que deja el tiempo en la memoria para poder traerlo de vuelta. Su lenguaje es castrense, su memoria está ocupada por un ejército aprestado para conquistar la hoja en blanco. La palabra de su ensoñación, su patema, es la contienda amorosa. Esta es la gentil guerra que Quirarte le hace a la ciudad, su forma de caminarla con el leguaje, de decirla, de construirla a base de destruirla, después de todo, y por su condición contradictoria, el amor destruye lo que inventa.

2.- El amor

Han sido muchos los poetas que han escrito sobre el amor. A decir de algunos, es el único tema posible. Quirarte entra a esta tradición, y lo hace con claridad y sencillez. Esta es la otra vertiente en su poética de combate. Me referiré exclusivamente al amor carnal, erótico. También en esta cuestión las lides se hacen presentes: el amante es general, el amor es prisionero, el hotel es campo de batalla, etc. Varias son las formas con que Quirarte se aproxima a esta veta poética; en ocasiones recurre a un lenguaje propio del renacimiento, en otras el enmascaramiento es su estrategia, también recurre a la poesía conversacional para expresarlo, pero nunca pierde de vista que está frente a la posibilidad de la batalla, frente a sus huestes. *Puerta de verano* es, en su totalidad, un poemario amoroso, su protagonista la mujer y sus ámbitos el mar y la ciudad. Escrito en primera persona, *Puerta de verano* trata, en su mayoría, del amor desgraciado, es decir, de la amada que se va y del amante que se queda y sufre. Esto no es raro. Denis de Rougemont nos habla de la tradición amorosa de occidente en su libro *Amor y occidente* "El amor dichoso no tiene historia (...) Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento..."[52] Así es, el amor feliz simplemente no tiene historia, no cuenta nada. El amor-pasión, el erotismo es fugaz. Nada más cercano a una acción combativa.

[52]Denis de Rougemont *Amor y occidente*, p. 15

Encontramos nuevamente vocabulario militar en la poesía amorosa de Quirarte. Amar el amor es buscar el sufrimiento, a decir de Rougemont "Amor-pasión: deseo de aquello que nos hiere y nos anonada por su triunfo."[53] *Puerta de verano* está compuesto por 19 poemas y un tríptico. Tal como lo señala su título, este poemario es un asomarse al amor, a sus pasiones y su deseo. El primero habla de su vocación de poeta volcada hacia la mujer y su deseo de decirle las cosas de otra forma. Esta es la estrofa final

> Cómo quiero algún día
> llegar a ser poeta,
> quiero decirte y no escribirlo,
> que esta mañana me gusta
> para tirarnos sin miedo sobre el pasto
> en homenaje al viento que te alzó la falda
> aquella primera tarde de retórica
> en que aprendí a balbucir mi arte poética:
> cuando al mirarte las piernas dije vamos,
> armado de mi sed y mi tristeza.

Por ser este el primer poema marca el estilo y la temática del resto. La vocación de poeta que se revela en la mujer. La crónica de un encuentro pasional con una mujer. Amor y poética juntas surgiendo con fuerza desde las entrañas de la voz poética. La torpeza juvenil y el descaro del acto, la "tarde de retórica" que todos algún día esgrimimos, todo conformando un lenguaje de suyo erótico: el viento, la falda, las piernas. Y hacia el final del poema, el guerrero aparece blandiendo sus únicas armas, que son las de todo poeta: sed y tristeza. Sin embargo, el poema que a continuación analizaré es, creo yo, el más propicio para hablar del amoroso combate al amor mismo. La voz se viste de héroe ante el sólo hecho del extrañamiento de la mujer

> Sé que viviendo así,
> atento al transcurrir del calendario,
> mis hazañas no habrán de registrarse.
> Llueve camino de Insurgentes.
> Ningún encabezado de periódico me dice
> que tu en mi tienes otra vida
> llamada hotel en la penumbra,
> calle mojada, parque solo.
> Nadie sepa que hoy te necesito:
> que sea domingo y no encuentre
> un cine para olvidar esa carencia

[53] *Ibid.* p. 53

no importa y sin embargo
insisto en caminar bajo la lluvia
como si fuera hazaña
ser el héroe que soy cuando te pienso.

El primer verso es la constancia del sufrimiento y el abandono, el preludio. Luego aparece, lento, el paso del tiempo. La palabra es precisa, exacta: "Transcurrir", el verbo tiene en sí la manera de correr del agua; lenta, tan pesada que casi ahoga. El tercer verso nos habla ya de un momento después del naufragio. No dejarse llevar por esa agua pesada para hablar de la hazaña del no olvido, la pasión y el sufrimiento. Lo que se sentía en el oído ahora tiene forma: la lluvia. El paso se puede adivinar lento hacia un Insurgentes que de tan cercano está realmente distante. La voz poética escurre y transcurre con el agua de la lluvia. Suponemos el ámbito urbano y la oscuridad que irrumpe, pero esta vez es profunda. El recuerdo de ella está tan adentro como hotel en la penumbra, oculto. La calle mojada, siempre escurriendo el agua en las líneas de este poema. La sola frase refleja un edificio como bastión ante el agua del olvido. La soledad es también presente: el acto heroico es solo e íntimo. Los últimos versos son casi caóticos, el cine vuelve como opción al olvido: enmascaramiento. La voluntad estoica de que nadie sepa la carencia de la persona amada, la profunda carencia. No es casual el uso reiterado del elemento húmedo en este poema: el agua es natural fuerza erosionante; el verbo transcurrir, casi onomatopéyico de la acción corrosiva del agua. Evidentemente hay que considerar que la erosión es también, a su manera, fuerza creadora. Otra vez el amor que destruye lo que inventa. El heroísmo del no olvido, el acto estoico es acto poético. Nuevamente Rougemont nos ilumina al respecto "Nuestra noción del amor, que comprende la que tenemos de la mujer, se halla ligada a una noción del *sufrimiento fecundo* que halaga o legitimiza oscuramente, en lo más secreto de la conciencia occidental, el gusto por la guerra."[54] Para nadie ha sido un secreto que el lenguaje del amor está estrechamente ligado con el lenguaje marcial. El *corpus* de la obra de Quirarte es un continuo ir y venir combativo; su vocabulario, su forma de ver las cosas, su imaginación poética es una imaginación guerrera, su mismo amor cumple con las funciones de un combatiente, o sea, su amor es combativo, su combate es amoroso. La ensoñación total de Quirarte es bélica.

Una suerte de arte poética de Vicente Quirarte es *El cuaderno de Aníbal Egea*, incluido en su libro de cuentos *Historias de la Historia*. Escrito en prosa y bajo un proceso de enmascaramiento, este "cuaderno" contiene los apuntes de un ficticio escritor

[54] *Ibid* p. 241

colombiano que se perdió en el tiempo y cuyas obras, irónicamente, se conservan gracias a las fotocopias de unas fotocopias. Estos apuntes son una manera de aforismos, máximas que rigen la obra de Anibal Egea. Ana Chouciño llama la atención a este momento de la escritura de Quirarte y resalta el acercamiento, más novela que verso, a la vida de Egea: "el rasgo que más llama la atención de esta obra es, junto con la parodia del artista, el marco novelesco que mezcla ficción y realidad montado alrededor de esta figura."[55] Insertado en la máscara de Egea, Quirarte se permite, una vez más, escribir y describir sobre el amor y su deseo: "Victorias en presente, batallas donde lucen los pendones de seda, los charoles ardientes, los aceros pulidos. En sus cargas suicidas, el deseo desprecia el espíritu, pues sabe que a la larga le espera la derrota. Retumba la tierra bajo los cascos de la caballería."[56] Aprovecho la cita para acoplarla al cuerpo de mi tesis sobre Vicente Quirarte. Nuevamente relucen las armas. El autor se sabe parte de un imaginario militar. Las luchas diarias con la ciudad y el amor se resuelven en las hojas en blanco. En general, *El cuaderno de Anibal Egea* cumple con la voluntad poetizante de Quirarte. Su máscara es el poeta colombiano. Gracias a él, cumple con una lista de máximas y consejos: "El secreto de la supervivencia consiste en aceptar que vivimos en el filo de la navaja."[57]

Otro poema que resalta el hálito amoroso en Quirarte es "Preludio para desnudar una mujer", incluido en el poemario que le valió el premio Xavier Villaurrutia, *El ángel es vampiro*, el cual relata el momento que precede a la relación sexual. Con su acostumbrado dominio del lenguaje, Quirarte se desliza por la piel de la mujer describiendo cada parte de su cuerpo con pasmosa claridad. Lo que me interesa de este poema es encontrar un momento cardinal en el combate amoroso. Tal como lo señala su título, éste apenas es preludio del acto amoroso. El final del poema dice

> Has esperado mucho
> y tienes derecho a la violencia.
> *Deja que la batalla continúe*
> *y que el amor condene a quien claudique.*

El subrayado es mío y lo hago con la intención de mostrar el momento preciso, el segundo antes de que se desatan las guerras más encarnizadas, las guerras del amor. La belleza de este poema consiste en su lenguaje, en la certera adjetivación, en el manejo de imágenes eróticas. En estos versos se cumple lo que Rougemont menciona "El amor mismo

---

[55] Ana Chouciño *Op. Cit.* p. 83
[56] Vicente Quirarte. *El amor que destruye lo que inventa*. p. 150
[57] *Ibid.* p. 155

va a convertirse en una táctica."[58] Así es, un amoroso combate. El poema "Francisco Sarabia piensa en Antonia Di Filippo antes de que 'El conquistador del Cielo' caiga en las aguas del Río Potomac", compuesto de cinco partes, relata también este momento. Este es el final de la primera parte.

Este metal se hunde
con más profundidad que tu mirada,
pero quiere ser ella.
Este punto metálico penetra
el papel y su origen.
Este metal te toca y te trastoca:
hará de tus sábanas banderas
pero nunca de paz.
Porque si no llegas nunca, ya has llegado:
la victoria comienza
en la declaración de guerra.

Tenemos una reafirmación de lo que menciona el autor de *Amor y Occidente*. La parte no transcrita del poema habla simplemente de una pluma a punto de plasmar un autógrafo en una hoja en blanco del piloto Francisco Sarabia para Antonia Di Filippo minutos antes de accidentarse en las aguas del río Potomac. El epígrafe de este poema es extraído de un diario de Torreón que relata este acontecimiento verídico. Lo que me interesa señalar de esta corta transcripción es el momento prelúdico de la batalla. No es fortuito el uso de vocabulario castrense para Vicente Quirarte. Nuestra autor vuelca en sus páginas no un reprimido deseo militar, sino la confirmación de que buena parte de la historia personal de cada individuo es en sí una batalla por sobrevivir, por amar o por crear. Rougemont lo reconoce en el Renacimiento: "Este arte de guerra expresaba, en su plan -entonces considerado inferior-, una cultura admirable humanizada, una 'civilización' profunda, es decir, lo contrario de una 'militarización'."[59] El espectro poético de Quirarte acierta a levar anclas de su armada invencible, su memoria abrevada en el papel después de una tenaz lucha con sus sentimientos amorosos.

Al empezar este apartado mencioné tres formas de Quirarte para acercarse al tema amoroso. Al cumplirse el conversacional y el de estrategia, el renacentista se consuma en *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti*. En este caso, nuestro autor recurre nuevamente a la máscara, esta ocasión es un pintor renacentista, Filippo, y su amor hacia

[58] D. de Rougemont, *Op Cit* p. 259
[59] *Ibid* p. 254

Lucrezia Buti. La voz poética, en primera persona, es la del pintor. No deja de resultar irónico el mecanismo de representación que usa Quirarte en este caso, ya que el pintor utiliza un medio que no es el suyo para expresar su emoción artística y, por el otro lado, el poeta se enmascara en un arte que no es del todo suyo. Chouciño lo recalca "Pensar que a un pintor renacentista que pintaba a la Virgen pudieran preocuparle las mismas cuestiones artísticas que Quirarte, suscita cierto humorismo que, sin duda, abre campo al juego, propósito principal de la máscara en este libro."[60] Acaso sea este un afán épico, es decir, la creación de la máscara somete al poeta a un proceso de creación parecido al de la novela. Sin embargo, creo yo que no es más que un manejo exacto de la tradición moderna no sólo poética, sino artística en general, pues a lo largo de la obra de Quirarte se aprecia una lectura precisa de los clásicos así como una vena romántica, sin estar exenta nuestra tradición poética mexicana. Este es un fragmento de uno de los poemas del cancionero, "Mar abierto"

> ¿Quién habló de cortar los mástiles
> y detener el vértigo?
> ¿Qué grito cobarde en la tormenta
> imploró la piedad de un cielo sordo?
> A toda vela hacia el desastre
> quise saber tu nombre, madona,
> no saber ni pensar, sólo sentirlo,
> y ser uno contigo en esa lucha
> donde el cielo y la tierra desembocan.

Escogí este fragmento porque contiene cabalmente la propuesta poética de Quirarte. La primera pregunta corresponde a su vocación de agua, de mar. El vértigo de vivir buscando, sobre todo, de no claudicar. La segunda pregunta tiene más fondo, su respuesta es implícita: el cielo es sordo porque no existe el destinatario del grito. La voz poética en primera persona de Filippo llega a este punto porque inicia la búsqueda, sin saberlo, de Lucrezia. Va navegando, a raya de naufragio, por el Mediterráneo por un llamado del mar. Se interna a él como prueba de su amor a Lucrezia. El combate es doble: con su interior y con las inclemencias del tiempo. La tormenta está cerca. La estrofa final empieza con los versos

> Regresé con el triunfo en mis banderas.
> Los hombres me rodearon en el puerto
> envidiando la hazaña de mi buque.

---

[60] Ana Chouciño. *Op. Cit.* p. 70

Es claro el triunfo, la hazaña que lo hace merecedor del afecto de Lucrezia. El poeta-pintor le canta a la belleza de la dama y busca sus afectos por medio de una acción arriesgada. Para ser digno de la madona es necesario poner a prueba la vida misma y salir avante, blandiendo banderas de triunfo. Es importante recordar que sólo claudicar es condenable. Finalmente se puede vencer o triunfar en el amor, pero no abdicar. Entonces, creo haber abarcado dos de los tres elementos constantes en la poesía de Vicente Quirarte a la luz de un amoroso combate. Reitero, la palabra que es columna vertebral en el imaginario poético del autor de *La luz no muere sola* es el combate, beligerancia poética contra la hoja en blanco.

3.- La creación

Son pocos los poetas que conjugan la escritura con la academia. Vicente Quirarte cumple cabalmente tanto con una como con la otra. En este apartado, el de la creación literaria, nuestro poeta demuestra pericia en el manejo del lenguaje. Sus vuelos literarios son muy altos al escribir sobre el acto mismo de la escritura. Sigue el combate, pero ahora cambia. La voz poética sostiene una encarnizada lucha con la creación, que es animal dormido que despierta a ratos para poseer al escritor con cierta bestialidad. Así tenemos los poemarios *Teoría del oso*, *Vencer a la blancura* y algunos de *El ángel es vampiro*. En estos poemarios, la creación se maneja como si tuviera un potente instinto animal, dándonos como consecuencia, un pequeño bestiario en la obra de Quirarte: osos, ballenas, vampiros, salmones, tiburones. La voz poética se desdobla y como resultado tenemos dos sujetos en un mismo individuo: uno animal, que es la creación poética, y otro humano, esclavo de la animalidad de la creación. Es, por decirlo de algún modo, una suerte de Jeckyll y Hyde poético.

En *Teoría del oso*, poemario que es parte del libro *Vencer a la blancura* tenemos esa asidua lucha entre el escritor y la creación. El oso refleja la crueldad de la profesión de escritor al aparecer en el momento menos esperado y ataca con suma violencia. Encontramos nuevamente el delgado pero fuerte equilibrio entre violencia y belleza. Gaston Bachelard, en su libro *Lautréamont*, nos habla de la poética violenta y su complejo de la vida animal, que es energía de agresión: "Ciertos poetas devoran o asimilan el

espacio: diríase que tienen siempre un universo por digerir. Otros poetas, mucho menos numerosos, se comen el tiempo (...) Allí se encuentra el secreto de insaciable violencia."[61] Más adelante explica que el ser agresivo toma el tiempo, lo crea. Es curioso este proceso de escritura, pues lejos de enmascarar su intención poética, el poeta se desdobla en animal. Si bien el enmascaramiento es, a decir de Chouciño una estrategia que utiliza arquetipos literarios para conseguir cierto efecto en el lector.[62] En este caso, la animalidad es producto de un "yo" no disfrazado sino de un desdoble, incluso de una metamorfosis de la voz poética. Así Vicente Quirarte se enfrenta con la creación, la asume y se poseen mutuamente hasta ser el otro, un animal que no espera que se le dé el tiempo sino él mismo lo crea. *Teoría del oso* contiene diez poemas en prosa y el tema, como ya lo mencioné, es la relación del impulso creador, en este caso animalizado, con el creador. Este es el primer poema del dicho poemario

> Sumergido en lo más profundo de la página, tiene la seguridad de la cobra en el desierto. Fiel guerrero del olvido, pisotea el gozo del último pinar estremecido por el viento. Emerge al fin, fatigado del odio en bruto que es él mismo, el hambre desnuda, los colmillos prestos. Nadie como él es omnívoro. Mastica el plomo de los lápices y bebe tinta a mares, llevándose en los belfos restos de teclas y de cintas. Se aleja eructando puntos suspensivos: deja en su camino los excrementos de tropos nunca usados. Pero aun la bestia tiene rasgos de nobleza: Deja sobre el escritorio la goma de borrar.[63]

En este primer acercamiento vemos la forma animal agazapada en la página en blanco, el poeta transpone su animal interior a la hoja, y está sigiloso ante la aparición de su presa: el escritor. Después "emerge", palabra que traslada una cierta fluidez a la página, haciendo el contraste más fuerte entre la violencia pura y la labor estética del escritor. La acción se mueve al apetito voraz del animal-creación que devora, inmisericorde, los utensilios del escritor: tinta, lápices, etc. Y después de haber dejado su certidumbre sobre la hoja, se aleja con lo que sobra de la poesía: tropos, figuras no usadas; la bestia lleva adentro la poesía pura. Lo interesante es que al final deja la última palabra a la voz poética, al escritor. Finalmente, el autor pulirá lo creado por el monstruoso animal. A pesar de ser este ya otro tipo de lucha, ahora interna, persiste la vocación amante hacia el objeto amado. Quirarte no necesita hablar de la poesía afuera de ella. Esta vez habla de la poesía desde su

---

[61] Gaston Bachelard *Lautremont*, p. 8

[62] Ver nota 5

[63] Vicente Quirarte *Vencer a la blancura*, p. 11

misma arena. El combate es ahora dialéctica. El campo de batalla, antes calle u hotel, ahora es el alma misma del poeta.

El oso, durante el poemario, representa no sólo la creación sino el mundo del poeta. Es la ciudad, las mujeres, la literatura, los avatares de la vida, etc. Su lenguaje violento, la garra del oso que es la pluma del poeta, es el "símbolo de la voluntad" de ser poeta, para precisar una vez más a Bachelard. El poema cuatro de este libro marca el camino que Quirarte seguiría a lo largo de su carrera literaria: fue su tercer libro y acentuaría la voluntad beligerante de nuestro autor

> Nuestras vidas no son ríos ni van a dar al mar. Quien dice *no* acepta el desafío, lucha contra la parca y le arrebata las artes de la maga y del gigante. El terco Ulises avanza contra el viento, nutre su fuerza combatiendo la dulzura de una agua que lo engaña. Para avanzar es necesario volver contra los ríos, aunque sólo un salmón alcance la laguna. Las armaduras de los guerreros muertos yacen a las orillas del río victorioso, pero hay que intentarlo: Que las alas inútiles se vuelvan aletas, branquias los pulmones: Nada el salmón corriente arriba, antes que la garra del oso lo destroce.[64]

El comienzo de este poema es de todos conocido, alude a las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique, cuyos temas son la fugacidad de la vida, la muerte, la fama entre otros, y éste de Quirarte es una negación a morir, más que a la muerte: en todo caso, morir luchando, contra corriente; una vez más, quien claudica pierde. La transgresión, tesis de Ana Chouciño, toma forma. Hay un alargamiento de la tradición literaria en esta primera frase, un alejamiento de los límites. Decir simplemente "no" y aceptar el desafío de lo que venga. Este pequeño poema en prosa también sostiene mi tesis sobre Quirarte. El combate contra corriente da como resultado la poesía. Muchos quedan a la orilla desfallecientes, pero hay que seguir adelante. La imagen Ulises-Salmón es precisa, reforzado por un epígrafe de José Gorostiza "Y el Ulises salmón de los regresos...", abarca dos ámbitos: la tradición de la literatura que nace con la figura del héroe y sus avatares camino a casa, y la del salmón, animal cuya naturaleza también obliga a regresar al lugar de origen. Pero esta vez no es solo un regreso a casa, es retroceder para avanzar, es decir, madurar. Aquí tenemos el proceso de metamorfosis, de adecuamiento del escritor para subsistir en el mundo de la literatura. Bachelard describe este momento "la metamorfosis es sobre todo una metatropía, la conquista de otro movimiento, tanto como decir un nuevo tiempo,

---

[64] *Ibid* p. 14

Puesto que el acto vigoroso deseado es un acto de agresión, el tiempo debe ser concebido como una acumulación de instantes decisivos, sin mayor preocupación por el tiempo que dure la ejecución. La decisión crece al afirmarse. Las ganas-de-atacar se aceleran."[65]

El poemario continúa con la caza interna del oso, evidentemente sin resultado o más bien, con resultado a medias. El oso pervive a pesar de las trampas y a pesar de la mujer, única que puede alejar o tranquilizar al oso. La frase final del poemario nos da la clave: "El oso volverá y el bruto habrá de morir, ahogado en esta tinta."[66] Es constancia final no de una derrota ni de una muerte en vano, al contrario, su muere en la tinta, es decir, la escritura, la hoja en blanco ya cercenada en su natural inercia de ser lo que en ella se imprime. El poema cinco nos da algo interesante, el oso, inmortal se sabe la "blancura". Aquí me ligo al poema más largo de Vicente Quirarte: "Vencer a la blancura". Este poema contiene intertextualmente mucha de la literatura marina: Hemingway, Melville, el Antiguo Testamento, etc. El título alude a la novela *Moby Dick* del mismo Herman Melville. Esta es otra composición poética que traza vertientes temáticas en la obra de Quirarte, en especial una: el náufrago, los naufragios, más que temática, *leit motif* en toda la obra de Quirarte. En "Vencer a la blancura" la voz poética es naufrago, evidentemente en medio de un mar que no es precisamente la vasta extensión de agua que supone. La estructura ósea del poema es endecasílaba y tiene un total de 239 versos. En estos versos, la creación nace tras el desastre, o sea, el naufragio.

> Como el pez que boqueando sobrevive,
> aquí estoy sin ver el mar ni en sus orillas,
> tratando de tejer con espumas mi mortaja,
> víctima de mi vanidad y mi delirio.
> Suelto la brazada y sólo la arena me responde,
> quemándose en su silencio venenoso.(54)

Estos son los primero seis versos de "Vencer a la blancura", en ellos encontramos, evidentemente, un náufrago de un mar que no es el conocido. Su entorno, fúnebre, habla de una voluntad a punto de desfallecer, donde el silencio es la única respuesta, mal avenida por cierto. Después viene el relato de la embarcación donde la voz poética se hace a la mar, y "la palabra existía al abordar la nave", dice el verso 22, pero antes, en el verso 11 nos dice que "el silencio apareció sin anunciarse", como si el silencio fuera la tragedia final, lo último. La palabra, después de todo, se pierde. Conforme el poema avanza, la voz poética

---

[65] Gaston Bachelard, *Op. Cit.* p. 10.
[66] Vicente Quirarte *Op. Cit.* p. 20

despierta y se descubre en Veracruz, paseando por el malecón. Pareciera que fue una pesadilla, sin embargo, se produce lento el poema, tras el naufragio

> Lento el poema nace en una mesa,
> potro de tortura en el que nadie sabe
> si el poeta o la palabra es el verdugo.

Encuentro un paralelismo con *Teoria del oso*: el proceso de escritura nace de una lucha interna, un combate que se desarrolla en las entrañas del poeta y del cual nacerá, luminosa, la poesía. El viaje del recuerdo del naufragio a la realidad en Veracruz continúa, más adelante se reafirma la voluntad de decir "no" al silencio:

> y yo estoy aquí,
> buscando las armas que rescaten
> la palabra de manos del silencio.
> Quiero hablar del mar, lo nombro,
> lo traduzco a un lenguaje de pájaros y barcas
> y a fuerza de nombrarlo
> olvidar su nombre propio y poseerlo.

El deseo de la poesía se manifiesta nuevamente. Tras el desastre del naufragio se busca rescatar lo máximo posible. El naufragio es sólo la falta de palabras, la falta de inspiracion para hacer poesía: el náufrago es el poeta que busca nuevamente su forma de nombrar las cosas, hasta poseerlas. *Moby Dick* va emergiendo entre los versos aunque no se nombra a lo largo del poema. La ballena blanca, la blancura. No es casual que se refiera a un animal mítico, literario para referirse a la poesía. La ballena, para quien recuerde, jamás es vencida por la ciega furia del capitán Ahab y la tripulación del *Pequod*, el único sobreviviente de la tragedia final es Ismael, con quien la voz poética siente que tiene afinidades: "No escapaste solo, Ismael..." En el verso 178 vuelve a oírse el grito de guerra

> Ahora suena el grito de combate:
> Que la palabra no quede en la garganta,
> cangrejo estúpido echado entre las rocas,
> llorando el mar que se quedó lejos.
> Que busque otro mar todavía virgen
> y la palabra sea huidiza y traicionera
> y al tomarla nos diga: "esta es la vida"

El grito es la poesía. Finalmente nadie claudica y la creación surge nuevamente. Esta especie de descenso a los infiernos de la voz poética se ve recompensada al encontrar nuevamente la voz, el hálito de las palabras. La invitación al viaje, por mar, es la culminación de desafiar la vida, lo escrito: alargar los límites, trascender la tradición para

VII.- Elsa Cross: la poética del telar sagrado

La importancia de Elsa Cross como nueva poeta mexicana radica en varios aspectos: su primer poemario, *Naxos*, ve la luz en 1966, mismo año de publicación de *Poesía en movimiento*, reflejando, de modo simbólico, un cambio de aires en la poesía de México; igualmente, su obra es la más extensa entre los poetas que analizamos, contando con catorce libros de poesía publicados; y es, junto con Coral Bracho, puntal en el movimiento de poesía escrita por mujeres: también es otro ejemplo brillante de la combinación de la academia y la actividad artística, ya que Cross es doctora en filosofía por la U.N.A.M., y maestra de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. Sus principales libros de poemas son: *Naxos* (1966), *Amor el más oscuro* (1969), *La dama de la Torre* (1972), que le valió el premio nacional de poesía joven, *Bacantes* (1982), *Canto Malabar* (1987), *Pasaje de fuego* (1987), *Espejo al Sol, poemas 1964-1981* (1988), *El diván de Antar* (1990), premio Aguascalientes de poesía en 1989, *Jaguar* (1991), *Casuarinas* (1992), *Urracas* (1995) y *Cantáridas* (1999).

Al leer a Elsa Cross nos damos cuenta, desde el primer verso, de que coexisten dos personas (yo y tú) que sostienen un diálogo; a lo largo de sus obras, la voz poética, casi siempre femenina, se dirige directamente a un "tú" que a veces es masculino y en ocasiones, las más, es la misma voz poética hablándose a sí misma. Sin embargo, al adentrarnos en el universo poético de esta autora, descubrimos que el diálogo va más allá de una simple conversación con la otredad o consigo misma; es también una búsqueda, un viaje. Encontramos así que la obra de Elsa Cross determina un espacio y un tiempo: el sagrado. A lo largo de su quehacer poético, Cross crea un recorrido de culturas, religiones y mitologías tanto de Oriente como de Occidente. Cada uno de sus poemarios, sobre todo los primeros, está suscrito en una filosofía particular, sea esta griega, romana, hindú, maya, náhuatl, etc. Su diálogo es hacia la cultura o mitología que trata en cada uno de sus poemarios, su búsqueda es hacia la misma Elsa Cross a través del espejo de otra cultura. Hay que destacar que los poemas de Elsa Cross siempre son extensos, es decir, contienen un número de versos bastante amplio, generalmente dividido en estancias, estaciones o paisajes. El diálogo con el amado o con el interior de la poeta, va acompañado de un viaje por la naturaleza, es decir, el estilo de Elsa Cross está muy cercano a lo bucólico, pues el campo y el paisaje ocupan un lugar trascendente en la poética de Elsa Cross.

fundar otra. Después de todo, la búsqueda por la palabra es intensa y deber ir de por medio la vida. Palabra y vida poseídas por la furia creadora de Vicente Quirarte. El poema termina de la misma forma que *Teoría del oso*, es decir, finalmente la bestia, en este caso la blancura, no puede ser vencida y volverá por más

> Arriba ya las jarcias, camaradas,
> habremos de combatir vientos contrarios
> y salir otra vez al mar abierto.
> aunque no pueda vencer a la blancura,
> aunque no pueda vencer,
> aunque no pueda.

Así encontramos nuevamente la negación a dejarse llevar por los ríos tranquilos de una poesía fácil. Los últimos versos centran toda mi tesis sobre Quirarte: el combate. Siempre con la disposición de ir hacia adelante con las manos llenas de tinta y poesía, no importa ya quien gane, mas que la poesía. El paralelismo con el Ulises salmón se repite. La vocación de ir contra todo por alcanzar la palabra. El regreso está consumado y nuevamente se levan las anclas de la armada invencible de Quirarte.

Quise hablar sólo de los poemas incluido en *Vencer a la blancura*, o sea, el poema del mismo título y *Teoría del oso* pues siento que este es un libro genésico en la obra de Quirarte. Su vocación, su amor por la escritura reflejan aquí su violencia más bella. La creación en este poeta es un combate interno con su "oso de la guardia", con su lectura favorita: *Moby Dick*, y en los dos casos, la blancura, símbolo de la pureza y de la excelsitud de colores, es la poesía. Bachelard dice que cada tipo de poesía es un tipo de destino. Tal sentencia rige cabalmente la poesía de Quirarte y su vida: un continuo combate para encontrar la blancura. Todo es amor por el combate, cuya dialéctica es de precisas formas poéticas en la obra de Vicente Quirarte.

También es preciso señalar que el epígrafe es de gran importancia en la obra de la poeta, ya que igualmente es una policromía de voces poéticas de distintas tradiciones y espacios poéticos. Al ver el *corpus* de la obra poética de Cross, así como los epígrafes que abren sus libros, notamos que hay hilos, hay un entramado de voces y culturas. En *Haz de voces* se señala: "Recorrer la poesía de Elsa Cross es trazar un mapa de caminos en que confluyen mitos de culturas antiguas y voces imprescindibles de la lírica occidental."[67] (aunque también oriental). No es gratuito que el primer poema de la obra de Elsa Cross, que da nombre a su primera publicación, "Naxos" tenga como epígrafe un pasaje de Ovidio y sus *Metamorfosis*: "... le entregó un hilo que él ató a la entrada del laberinto..." y que su tema sea precisamente el dédalo, Ariadna y Teseo. En la búsqueda que Elsa Cross hace de sí misma, "teje" una red de mitologías, voces, paisajes, culturas, realidades: "La autora concilia y ofrece diversas realidades en cada uno de sus libros que giran sobre temas místicos, trascendentes, como si se trataran de implicar una búsqueda de lucidez que el lector siente muy a menudo y que, muchas veces, recuperan su significado en la creación de atmósferas evanescentes, sugeridas por las imágenes en tres niveles esenciales: emotivo, connotativo y referencial."[68] En las notas finales su libro *El poeta en un poema*, Marco Antonio Campos, muy cercano a nuestra apreciación, nota que "Elsa Cross ha hecho de sus poemas una *tela* (el subrayado es mío) rítmica donde se *oyen voces* e imágenes de la mitología griega, del río dulcísimo del Duecento toscano, de las piedras y del viento de la filosofía hindú y de los emblemas prehispánicos."[69]

Las constantes en la poesía de Cross son siempre de orden sagrado, así hable de su viaje a la India o su admiración por la cultura árabe, siempre hay un delirio, una ebriedad, un estado alterado de consciencia que raya en ocasiones con lo místico y la carga erótica que éste tolera. El espacio físico de sus poemas son la naturaleza, las ruinas y los templos, es decir, sagrado. Entonces la ensoñación poética en Elsa Cross, su patema es, en mi análisis, el telar sagrado; un artefacto de alta poesía que enreda los hilos de distintas realidades, tiempos y culturas. Apoyados en María Zambrano, Jean Cohen y Gaston Bachelard, nos enredaremos en ese telar, esa red de mitologías y cosmogonías que trazan los versos de Elsa Cross, y veremos igualmente que la divinidad está presente en su poemarios como una forma sublime de amor hacia lo externo.

---

[67] Blanca Rodríguez, "Poetas que mienten demasiado" en *Haz de voces*, p. 39

[68] Yvonne Cansigno, *Op. Cit.*, p. 29

[69] Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, p. 362

1.-*Bacantes*

En este poemario, lejos de la complejidad que despliega más tarde en *Canto Malabar* y *El divan de Antar*, Elsa Cross teje una enmarañada circunstancia de mitologías y tradiciones. Compuesto de quince estancias, *Bacantes* hace fluir en un mismo río el cristianismo y la mitología grecorromana, pues no hay que olvidar que Baco es simplemente la representación romana del dios griego Dionisos, encargado de la viña, el vino y los delirios místicos. El título, entonces, nos da un bosquejo de lo que será el poemario. Sabido es que las bacantes eran las sacerdotisas de Baco y representan históricamente la figura de la mujer desvergonzada y ebria. Como leemos también en el poemario, en las fiestas en honor a Baco, sus sacerdotisas y seguidoras se disfrazaban de bacantes (*Thyades, Ménades, Basarides, Mimalonides, Eviades, Eleleides*); danzaban y cantaban medio desnudas, con una corona de hiedra en la cabeza y un palo en la mano, frenéticamente alrededor de la imagen del dios. En su libro, la línea, el verso, es polifónico, es decir, la voz poética es un cúmulo de voces: yo, tú, nosotros, ellos; incluso pueden ser tomadas como un desdoblamiento de la primera voz, sólo que ésta vez será bajo los influjos de la ebriedad y la alucinación. Sandro Cohen, en un artículo publicado en la revista *Vuelta* nos dice: "En *Bacantes* de Elsa Cross encontramos este tipo de experiencia (trascendental): viaje místico, penetración religiosa; celebración de lo divino en estado de ebriedad; la búsqueda de la lucidez espiritual a través de una locura autoimpuesta; la unidad del Cuerpo en dos cuerpos complementarios."[70]

Mezclada con la celebración a Baco está la geografía mexicana bien definida por el viaje de las bacantes por nuestro país en busca de "cierta planta", además de la aparición de los siete arcángeles y una súbita manifestación de Shiva; es decir, se cumple cabalmente la tesis del telar sagrado, entonces *Bacantes* se convierte también en hilo de varios colores que se entrelazan con la propuesta poética general de Elsa Cross. Coexisten también en el poemario y los paisajes netamente mexicanos, las fiestas que recuerdan a las que se celebran en los pueblos en honor al santo patrono del poblado en cuestión. Cross pretende empatar los distintos estados de alteración y delirio divino proporcionados por la flora mexicana con diferentes culturas, en este caso la grecolatina y la hindú.

---

[70] Sandro Cohen "Bacantes de Elsa Cross" *Vuelta*, No 99, vol IX, febrero, 1985, pp 48-49

El epígrafe, elemento importante en los libros de Elsa Cross, alude nuevamente a ese hilo que une toda la obra de la poeta: "¡Hombre! ¡Ah Ariadna! / Tocaba la flauta y la música guiaba sus pasos."; y pertenece al "Músico de Saint-Merry" de Apollinaire y no sólo nos habla de la música que seguirán las bacantes, sino remite necesariamente al primer poemario de Cross: *Naxos*, que empieza, como lo dijimos, con la referencia al hilo que le fue dado a Teseo por Ariadna. El primer poema nos muestra otra característica de *Bacantes*: su ambigüedad. No sólo confluyen diversas formas de la divinidad sino el ambiente también es diverso y ambiguo. Como si tratara de predisponernos a la ensoñación, el poema o estancia I nos lleva plácidamente en las aguas de un río. No es sólo la sensación del agua, sino es toda la tramoya que sustentará la atmósfera del poema, es decir, nos pone en estado contemplativo:

> En la fuente nos hemos sumergido.
> A su corriente dejamos nuestros cuerpos
> como bancos errantes,
> tierra que se desprende
> llevándose la orilla de espadañas.
> Fluimos por sus transparencias
> y en el fondo de ese lecho
> nuestras piernas rozaban un musgo suave.

Apreciamos en este verso los elementos necesarios para la ensoñación, para la contemplación y la experiencia trascendental. En base a las imágenes de agua, el río y su corriente, la sensibilidad es inducida al placer y a un estado laxo. La reiteración de la *r* y la *s*, es decir, la aliteración, funciona como un arrullo, pero también como una iniciación a la experiencia por venir. La sensación musical será privilegiada a lo largo de *Bacantes*, un susurro al oído que nos dictará las modulaciones sagradas del telar de Elsa Cross. Imposible no escuchar la onomatopeya del mismo título del libro repartida a lo largo del tercer verso: "bancos errantes", que da a la vez una cualidad y un presentimiento del poemario, es decir, el transhumantismo, el vagabundeo de las sacerdotisas de Baco. En esta misma estancia hay cinco versos que confirman la vocación musical del poemario, y que se enredan, además, con la sensación de apacibilidad total que se siente en el poema; también aparece otro elemento constante en el poemario: el erotismo:

> Sentíamos el paso de esos peces
> que a un descuido, decían,
> se pegaban entre los muslos de las mujeres.
> Y todo el tiempo una frase en los oídos
> pulsando al límite sus cadencias más altas.

Una frase acústica, musical que se deja escuchar y que es el hilo conductor no sólo de *Bacantes* sino de la obra total de Elsa Cross. En numerosos poemas "escucharemos pulsar" esa frase, desde *Naxos* hasta *El diván de Antar*. La imagen lúbrica de los peces pegados en los muslos de las mujeres no necesita de mayores interpretaciones, pero sí viene a agregar un momento más de placidez al poema, cargándolo casi al límite del hedonismo total. El resto de la estancia será nuevamente esa sensación palmaria de placidez a punto del estado de contemplación. La segunda estancia, o sea, el poema II cambia drásticamente de ambiente y de espacio. El lugar está rodeado de cerros, hay un juego fácilmente identificable (fútbol) y hay un pueblo cerca donde hay siete templos que custodian sus salidas. La celebración llega y los elementos de la tradición cristiana también:

> A cada salida de ese pueblo, un templo.
> Las siete puertas resguardadas por los arcángeles, decían.
> Y el nuestro en suerte se embriagaba en los portales.
> hablando del cielo y del infierno
> como de sitios separados por dos pulgadas
> dentro del cuerpo.

La realidad interna del poema se hace ya de un espacio específico: mientras la primera estancia tendía a un ambiente de placidez, muy similar por las referencias acuáticas que experimentaríamos en el claustro materno, esta estancia nos ubica en una terreno muy definido: un pueblo rodeado de cerros y con siete templos que custodian sus salidas. El hilo de la tradición cristiana se teje y delimita un territorio propio. Sandro Cohen, en el artículo citado considera lo siguiente: "El trasfondo de pensamiento hindú es innegable aquí, aunque mezclado libremente con la imaginería cristiana y la geografía de México. La idea del cielo/infierno en el mismo lugar también puede encontrarse en la comunión o *unión* de lo femenino y lo masculino a la manera de Shiva y Shakti según la visión de Jñaneshwar Mahâraj en su *Amritanubhava*, que la misma Cross ha vertido al español."[1] Tal parece que en cada momento se teje finamente la tela que es la poesía de Elsa Cross. La ebriedad aparece otra vez y lo hará una y otra vez a lo largo del poema. En la estancia III aparece por fin el "Fumador-de-hierbas-intoxicantes", la figura masculina que toma el lugar de Baco. Empieza también ese nomadismo de la voz poética y de las mujeres que lo seguirán por la accidentada geografía mexicana: igualmente entramos en la celebración del pueblo. También aparece la única referencia directa a Shiva

> Las mujeres te esperaban como un advenimiento.

[1] *Ibid* pp 48-49

y llegaste con marihuana en los bolsillos.
el cabello en desorden,
quién sabe de cuáles correrías salido apenas...

Te reías de verlas tan piadosas,
tus hermanas de leche,
y como Shiva en el Bosque de Pinos,
desplegando un gran falo
las sedujiste en las barbas de sus maridos,
los ascetas.
Y ellas te siguieron.
Ninguna maldición te alcanzaba,
oh Fumador-de-hierbas-intoxicantes.

La narratividad del poema se experimenta desde los primeros versos. Ya en la estancia dos encontramos elementos que colindan con la narración. El lenguaje, a pesar de ser un poemario por momentos hermético, es siempre coloquial. En los versos anteriores aparece la figura del seductor, evidentemente masculina, que guiará a sus sacerdotisas por el viaje trascendental. El espíritu dionisiaco empieza a flotar entre líneas, en *Haz de voces* se comenta: "...el espíritu dionisiaco es el aglutinante del poema que estamos examinando."[72] Otra de las influencias más marcadas en la poesía de Cross es Saint-John Perse y se hace tangible en *Bacantes*. La ebriedad se hace presente en la fiesta del pueblo, todavía no se induce a nadie a probar las hierbas o los licores que aparecerán más tarde, sólo se menciona, en el último verso que "Mujeres te seguían." En esta misma estancia aparecen danzantes, concheros y demás elementos que se entrelazan con la aparición súbita del seductor. Parece que el mundo todo se reúne en un espacio muy reducido; evidentemente la música también aporta al dédalo de mitologías que Elsa Cross trama para encontrarse a sí misma.

El abandono de sí mismas de las bacantes se hace todavía más patente en la estancia IV, incluso el estado de alucinación y ebriedad toma un paso adelante. La noche, tiempo palpitante en la obra de la poeta, es el tiempo propicio para la celebración: la naturaleza toma actividad directa logrando un ambiente cercano al bucólico. Todo es placer en esta estancia y todo es embriaguez y una sutil belleza que sólo es capaz de ver quien esté en el ojo de la tormenta, imagen y sensación inaudita que Cross repetirá en casi todos sus libros: ese vacío pleno e irrespirable donde sólo es real lo bello:

---

[72] Blanca Rodríguez *Op. Cit.*, p. 45

Nos saciamos de vinos y olores...

Vinos dulcísimos
dejábamos caer por la garganta.
Nos saciamos de mieles...

Olvidábamos cuidar de los hijos,
como Bacantes,
olvidábamos las casas...

Tanto espanto,
tanta belleza creando en torno un vacío
nos succionaba como ojo de tempestad...

La seducción está consumada y las mujeres se convierten en las sacerdotisas del culto dionisiaco, se entregan a la fiesta en medio de la lluvia y la noche se convierte en un túnel del que, en palabras de la voz poética, "dudar si saldríamos con vida..." El límite está a la vista y no es motivo de mayor miedo. Blanca Rodríguez afirma: "Danzar, embriaguez, delirio, locura éxtasis, son acciones o estados asociados con el espíritu dionisiaco, y cada uno de ellos se encuentra en una u otra forma en el texto de Cross."[73] Igualmente Elsa Cross maneja muy bien los tiempos y los ritmos a lo largo de su obra, pero es en este poemario donde "pulsa" algo muy cercano a nosotros, a nuestra experiencia. El amor juega un papel sumamente importante en el libro; uno de los efectos de las "hierbas intoxicantes" es la transmigración a algún animal u otra forma, tal vez el animal predilecto de la Cross es la abeja. Rubén Bonifaz Nuño, en su traducción de las *Metamorfosis* afirma que el amor es el que mueve las transformaciones a otros cuerpos: "los fuegos y las luces de la pasión de amor se relacionan, muy a menudo y bajo aspectos variados, con la mutación de las formas a nuevos cuerpos."[74] En la estancia VI, la voz poética se multiplica en varias voces y transformaciones; se "tensa la cuerda" hasta romperla, es decir, el límite se rompe y se pierde noción de la realidad.

Emigramos a los bosques
como ascetas,
a un rigor destemplado.

En el último verso encontramos un oxímoron que define muy bien la propuesta poética de *Bacantes*, o sea, es una dureza blanda, una disciplina que se sigue a ratos. Después de este rigor descompuesto viene la transformación

---

[73] *Ibid.* p. 45
[74] Ovidio, *Las metamorfosis*, p. 25

Perdía el rostro en el tiempo.
La hacía caminar por las murallas de ciudades sitiadas,
la hacía gritar desde una hoguera,
la hacía cantar vistiendo sayales rugosos
o frecuentar cafés miserables bajo la nieve de París.
pianos tropezando en un vals desafinado...

Y ella deliraba insomne,
y dentro de su mente
otra mente observaba como un ojo.
Y ella volaba en busca de su amado.

Nos volvíamos ciervos.
cruzábamos los bosques como flechas.

Primero vemos una transgresión del tiempo. La disciplina floja que seguirán como ascetas ha preparado el campo para el viaje a través de tiempos y situaciones históricas. Parece que Elsa Cross no termina de colmar en sus versos todos y cada uno de los momentos históricos y los países que ha visitado. El delirio insomne es la ensoñación inducida por los vinos y las hierbas consumidas. La vuelta hacia sí misma, el estado de conciencia que aún permanece dentro de ella sólo la ve y la deja continuar su búsqueda. Sandro Cohen dice: "...hay que estar siempre *al borde*, en el extremo: ir lo más lejos posible sin ir *demasiado lejos*. Este es el peligro, aunque también es el premio."[75] Los dos últimos versos nos remiten a una figura erótica por excelencia desde la Edad Media: el ciervo. Nuevamente muchos tiempos y circunstancias encontradas en unos cuantos versos. La transformación por amor cumple aquí con una metamorfosis de otra suerte y orden. Esta transformación abre la puerta al poema más erótico de *Bacantes*, el número VII, en donde el placer va de un cuerpo a otro, confundiendo a los amantes y haciéndolos sentir las emociones del otro.

¿dónde terminaban los cuerpos?
¿cuál cuerpo era de quién?
Yo sentía desde tu hombro mi caricia.
Tus pensamientos pasaban por mi mente,
y donde los deseos se juntaban
salían del aire aves de fuego.
Yo fluía dentro de tí.
¿Y tu quién eras?
Sólo un banco de abejas,
agua brillando como joyas.

[75]Sandro Cohen, *Op. Cit.*, p. 40

La unión total con el ser amado se da en la confusión de las sensaciones en la relación sexual. No es causal que este poema sea colocado en la mitad del poemario: la misma idea de la división de cuerpos finalmente superada es una idea que permea toda la obra de la Cross. El fuego es también un símbolo de la unión y del cambio. De aquí en adelante el poema es una pendiente hasta llegar al anticlimático poema XV, el último. Pero antes conviene recordar un concepto de Jean Cohen: la perdida de figura/fondo. Cohen afirma que en el sueño, la oposición figura/fondo ha desaparecido por completo. En él todo es figura sin exterior, es decir, la pintura que sale del marco para confundirse con la realidad. Esto es justamente la imagen del banco de abejas y el agua brillando como joyas, imágenes las dos que indudablemente nos transmiten ese sentimiento de incorporeidad y ensoñación: "El sujeto, el objeto y el mundo forman los tres polos del campo de conciencia. En la conciencia soñadora, esta estructura tiende a debilitarse hasta llegar, en último término, a desaparecer."[76] Versos antes, encontramos tal afirmación de conciencia desvanecida hacia la ensoñacion: "Dibujábamos barcas en el aire y nos íbamos en ellas" donde la ensoñación parece cruzar una débil frontera entre lo que experimenta la voz poética y lo que nos quiere demostrar, es decir, me deja la sensación de que el escritor nos está "mintiendo" a cerca de las sensaciones inducidas, pues finalmente es la poeta la que, sin necesidad de agentes inductores, crea imágenes de potente belleza como la que acabo de transcribir. Sandro Cohen intuye este juego: "Por un lado juega, más por el otro está escribiendo muy en serio."[77] Esta ambigüedad será resuelta en el último verso del poema sin afectar en lo más mínimo la estructura o la composición del mismo. Gaston Bachelard también se refiere a las imágenes en el soñador de palabras: "En su ser actual, las palabras amasando sueños, se vuelven realidades."[78]

El penúltimo poema tiende a la destrucción de los cuerpos que es ofrenda a los dioses de la tierra. El viaje parece llegar a su fin, la pendiente toca fondo:

> Somos brazo horadados por el viento,
> cabellos que ondulan bajo el agua,
> huesos al descubierto.
> Somos sólo calaveras,
> calaveras de cristal, y dentro,
> galaxias, nebulosas, astros girando.
> Un puñado de cenizas.

---

[76] Jean Cohen, *Op. Cit.*, p. 246
[77] Sandro Cohen, p. 49
[78] Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 70

esqueletos al fondo del barranco,
un fantasma de sauce,
una voz sin sonido.

Esta es una manera de escribir la continuidad de la vida, la cadena invisible, el hilo que une al microcosmos con el macrocosmos y de nuevo con el microcosmos. La idea de la continuidad de la vida en otros estadios aparece constantemente en la obra de la poeta. La naturaleza prácticamente deshace la voz colectiva: "Somos sólo calaveras...", y los últimos que remiten al primer poema. La desintegración de la materia, polvo al polvo, la muerte, y la renovación. Por otro lado, el concepto de que dentro de nosotros está contenido el Universo se desarrollará de forma más plena en *Canto Malabar* pero ciertamente podemos ver indicios de tales creencias.

La última estancia es completamente anticlimática. La arquitectura al rededor es católica: un atrio de iglesia, es decir, hay un regreso al pueblo. La realidad está presente y da la impresión de que todo el poema es un largo sueño: es, junto con el primero, un poema que se aleja de los otros. El viaje se ha cerrado y aparece un sentido puramente irónico. La ambigüedad del poemario se cierra pero otra se abre:

Camino por el atrio.
Todo el suelo cubierto de campanas violetas.
El encuentro exaltaba mi corazón.
Dentro del templo
los siete arcángeles pintados en los muros.

El buen lector podrá percatarse de los "siete arcángeles" que se han mencionado con anterioridad. El tono y el ritmo son otros; podría decirse que el poema ahora entra en los terrenos de la ironía y el autoescarnio, la voz poética es ahora perfectamente definible pero irónica; parece que los arcángeles siempre estuvieron pintados, es decir, el delirio tiene ya un claro final:

Caminé entre las tumbas
hasta encontrarte bajo las jacarandas.
Un olor ambiguo.
Abajo de las cercas gritaba el Porquerizo.
Los gruñidos de los cerdos llegaban a nuestra plática.
Y no dará nombre a tus espumas.
pues los poetas mienten demasiado.

Por la arquitectura del lugar, su espacio y su circunstancia, es decir, el atrio y el cementerio en el mismo terreno, podemos hablar de un templo muy antiguo, tal vez

colonial. La caminata por las tumbas nos abre la puerta a por lo menos dos lecturas: la primera es una sospecha en la muerte del otro masculino, el "Fumador de hierbas intoxicantes"; otra lectura es la de un "simple" encuentro de dos personas en el cementerio para sostener una charla. El toque anticlimático del olor ambiguo, el cementerio y el Porquerizo (nótese nuevamente el uso de mayúsculas para referirse a ciertos personajes del poemario) y los gruñidos de los cerdos que se confunden con las voces, terminan definitivamente con el poemario. En el penúltimo verso distinguimos la intratextualidad como recurso sobre un verso de *Las Soledades* de Góngora: "si no ha dado su nombre a tus espumas", acaso sea este un homenaje final a la figura del cantor-poeta, pues versos arriba transcribe un verso de Dante: "Tanto gentile e tanto onesta pare" que refiere directamente a la figura del trovador. El último verso es la ambigüedad total. Solo el lector que haya leído todo el poemario dará sentido a este último verso: nunca fue un viaje inducido más que la inspiración de la propia poeta, podríamos hablar en todo caso, y arriesgándonos, de una escritura trascendental, mas estos versos sólo confirman la vocación unificadora de Elsa Cross. Blanca Rodríguez comenta: "Dionisos pertenece a lo terrenal, los personajes de *Bacantes* son sus correlativos, así solamente mediante la ironía el poema es congruente con el espíritu dionisiaco, si bien su resolución estilística se inscribe en lo apolíneo."[79] Tal vez, como un recurso propio de la carnavalización, el poema cierra su sentido sobre sí mismo y da una solución oportuna a su espíritu festivo-dionisiaco. En suma podemos decir que *Bacantes* cumple con el primer paso hacia el descubrimiento de ese fantástico telar poético de Elsa Cross: sus estancias policrómicas nos enseñan una vocación y una ruta. Vocación de poesía plural, unificadora; y una ruta de riguroso acercamiento, es decir, un camino múltiple donde confluyen diversas formas de entender lo sagrado.

2.- *Canto Malabar*

Compuesto por 990 versos, divididos en siete estancias, *Canto Malabar* se nos presenta como un viaje trascendente y una exaltación del amado a través de la muerte. Publicado después de una estadía de la autora en la India, este poemario nos da muestra cabal del telar sagrado que es la poesía de Elsa Cross. En el prólogo de *Bumano*, Cross nos relata que, después de haber escrito dicho poemario, lo presenta a su maestro Swami Muktananda Paramahamsa, días antes de su muerte y de su tránsito a otro estadio del ser, a una fusión con el entorno, con la naturaleza: "Yo estaba bajo el baniano cuando lo vi por

[79] Blanca Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 59.

última vez. Él pasó de prisa y después ocurrió un fenómeno: todo lo que me rodeaba se transfiguró y tomó su forma. Lo veía en los árboles, en las flores y en las piedras; no sabría explicar cómo lo veía también en los sonidos: tórtolas, y los cantos del templo que se oían hasta allá. A la mañana siguiente supe de su muerte, que en realidad significaba su fusión con todas las cosas."[80] De esta forma nace su *Canto Malabar*. Antes de entrar de lleno al análisis, se debe aclarar que el árbol sagrado de los hindúes, el baniano, tiene una características peculiar, sus raíces son aéreas, es decir, se descuelgan de entre las ramas para reencontrarse con la tierra. Esto, casi una obviedad, significa retorno al origen para iniciar nuevamente el ciclo; además, a pesar de ser un árbol enorme, su semilla es "pequeñísima", y esto se convierte, para los creyentes en esa rama del hinduismo, en la alegoría de que en el corazón humano está contenido el Universo entero. Evidente es también su filiación tonal con el *Cantar de los cantares*, el erotismo que se siente en las páginas y su matiz místico se emparentan con los versos atribuidos al Rey Salomón, por lo que el cruce telar de religiones y culturas no sólo se hace patente, sino *pesa* en nuestra lectura de Elsa Cross.

Canto Malabar no podría ilustrar mejor la tesis sobre Elsa Cross. Al caer su búsqueda en la intrincada red religiosa de la India, la poeta fortalece, con los hilos de la mitología hindú, la noción que de telar sagrado entreveo en su poesía. Octavio Paz, en *Vislumbres de la India* da cuenta del crisol cultural, político y religioso que es este país y no sólo eso, señala también los contrastes tan fuertes que padece. Sin embargo, es en el ámbito divino donde la India se encuentra peligrosamente fracturada: "... la peculiaridad más notable y la que marca a la India no es de índole económica o política sino religiosa: la coexistencia del Islam y el hinduismo. La presencia del monoteísmo más extremo y riguroso frente al politeísmo más rico y matizado es, más que una paradoja histórica, una herida profunda."[81] Como vemos, la India es, ante todo, un país de contrastes abismales y de policrómica cultura. La intención de este apartado no es sino tocar tangencialmente el carácter heterogéneo de tal país pues, dada la poética telar de Elsa Cross, demuestra la afinidad laberíntica, profunda, de la poeta con la diversidad cultural; todo por la búsqueda de sí misma a través de diversas mitologías.

El poemario representa un camino de avatares y penitencia tácita; es progresivo, en cada estancia o canto, la amada se acerca más al amado, sus encuentros son más profundos hasta llegar a la integración total de su ser con el entorno. El epígrafe del poemario

---

[80] Elsa Cross, *Baniano. Canto Malabar y otros poemas*, p. 160
[81] Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, p. 44

pertenece a los *Himnos a la noche* de Novalis: "Un sueño rompe nuestras ataduras / y nos hunde en el regazo del padre", y nos señala el camino que seguirá el poema, pues es en el sueño nocturno donde los amantes se unirán una vez rotas las ataduras de cada uno. Pasando de lleno al cuerpo del poema, la primera estancia, escrita después de la muerte de su maestro o *guri*, muestra los avatares de la amada en busca del amado y de la integración con todas las cosas. La primeros versos de la estancia, escrita en pasado, nos muestran un estado de esa tranquilidad engañosa que se desvanece ante la tormenta o ante el acto trágico. En esta ocasión, la tormenta llega con la muerte del maestro y la naturaleza se revela y se muestra:

> La tarde entera se vencía al paso del viento.
> Como arcos se doblaban los árboles
> y una flecha imprevista me daba al corazón.
> Deambulé por aquellas calzadas
> donde tanta vida cimentaron tus pasos.
> El viento alzaba tolvaneras en medio de los campos,
> trastornando a esos pájaros rojos,
> borrando campamentos de insectos en las grietas.
> La tierra pone polvo en mis labios su ofrenda.
> Y mi ofrenda a las estatuas que guardan el camino
> ¿sólo palabras?

En el primer verso vemos lo que será una constante a lo largo del poema: la única arena donde se reúnen los amantes, es del crepúsculo al alba, es decir, la noche. Después vemos el movimiento del viento que presentimos empieza a crecer; una flecha que no se esperaba, una muerte pequeña, un enamoramiento. En uno de los epígrafes que traduce y titula Octavio Paz en *Vislumbres de la India* se puede leer: "Admira el arte del arquero: no toca el cuerpo y rompe corazones."[82] A pesar de que por la naturaleza breve y sapiente de los epígrafes hindúes no llevan título, Octavio Paz, con su intuición sensible de poeta, le da nombre a éste: Amor. En adelante el poema colinda con lo místico. A medida que avanzan los versos avanza la tarde y la intensidad del viento aumenta arrasando con los insectos y trastornando a "esos pájaros", el polvo se levanta y la tierra pone en boca de la poeta su ofrenda más esencial: la tierra. Al tratar de corresponder con otra ofrenda, la poeta se da cuenta que las palabras son insuficientes para abarcar la grandeza del amor, del conocimiento que le está siendo otorgado. Las palabras no englobarían nunca la belleza de la naturaleza del paisaje hindú ni corresponderían cabalmente el intrincado esplendor de las divinidades hindúes. La siguiente estrofa es la confirmación de la muerte del maestro.

---

[82] *Ibid*, p. 231

seguida con una salutación al baniano y a su constancia de regeneramiento. Es una adiestramiento hacia la ensoñación propia del poema, donde aliteraciones como "zureo de las tórtolas" inducen al buen lector de poesía a adentrarse en el centro sonoro de las palabras. Omitiré un gran número de estrofas y versos y me abocaré a los que considere más pertinentes porque, como lo he dicho, la intención no es hablar de la religión hindú, sino de la poética de Elsa Cross y su relación con la mitología de este país.

Como lo señalaba el epígrafe, el sueño nocturno será el punto de encuentro entre la voz poética y su anhelado. Sin embargo, para llegar al estado de plenitud, se tiene que pasar por un aprendizaje tácito, un buscar sin saber, a plena luz del día, indicios del amado. Se cuestiona primero si la realidad es sueño o viceversa y tras la muerte del gurú, si la vida es ésta que vivimos o es a lo que accedemos una vez muertos

> ¿Adónde van los sueños cuando uno despierta?
> Silencio a media voz, disipación del tiempo--
> la muerte indecisa:
> un murmullo que cruza el estanque.
> Tus brazos me rodean en el sueño.
> Tus brazos se disuelven en la nada.

La voz presiente el abrazo del amado, los sentidos se hinchan en la nada, pero aún no cae la noche y en la vigilia la amada no siente la presencia en toda su plenitud. Las preguntas como la que abre esta estrofa persisten a lo largo del poemario y son un cuestionamiento directo a la realidad y si es ésta sólo un sueño y la verdadera vía empieza cuando se muere. Versos como el cuarto destilan la tranquilidad en medio del dolor de la pérdida, es también una caída a la ensoñación, ambiente natural del poemario, acentuado en los últimos versos transcritos. Valdría la pena recordar las palabras de Bachelard con respecto a la ensoñación: "La ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación."[83] Estas palabras saldrán entre versos a lo largo de *Canto Malabar*. Los últimos dos versos forjan, desde aquí, el puente onírico entre los dos amantes. La voz poética equilibra el sueño y la vigilia, sí, de forma dolorosa: por un lado la presencia en sueños del amado después de la muerte, y por otro la sensación de que se pierde en la nada. Este ha sido un primer atisbo del conocimiento que nocturnamente le será dado.

---

83 Gaston Bachelard, *Op Cit.*, p. 22?

Al llegar la noche cerrada el encuentro, en sueños, es total. Los elementos naturales arden, las montañas "única solidez en tanto sueño" se agrandan y aparece un elemento también constante a lo largo del poemario: la adjetivación del amado, en este caso, se le nombra como "Cautivador", así, con mayúsculas. El diálogo es en primera y segunda, ella se dirige a él amorosamente, sus sentidos se trastocan y se transfigura, se incinera, se sensualiza, se vuelve letra, viento, deleite, palabra; el primer encuentro está dado:

Tomas en mí la forma del terrible
Dios de tres cabezas.
Eres tú quien me crea y me sustenta,
tú quien me destruye.
Te ocultas a mis ojos, te revelas,
y de tus labios sin sonido
van brotando palabras que me ahogan:
tu forma misma se vuelve esas palabras
que dejan sólo conciencia para ver
que eres tú quien palpita,
quien goza, quien hace, quien conoce.

Claramente vemos como el otro, la otredad masculina, es el principio sustentador de la voz femenina, se vuelve creador y destructor de ella, se vuelve los sentidos y la sangre en ella; él se va diluyendo con el todo y ella está incluida, él está sintiendo a través de ella, quien es el hilo con que va a enredar su estadio divino. El conocimiento que ella adquirirá será por medio del amor místico. Estamos en plena noche, en medio de la ensoñación. Las palabras van tomando poco a poco una importancia que no tenían en esa primera estrofa. En las siguientes estrofas de este canto, las que pertenecen a lo nocturno, son progresivas sin llegar a un clímax total. Hay que destacar que cada canto tiene dos elementos: el día, que será comúnmente el atardecer y la noche hasta la alborada, siendo la de mayor peso la noche. Los versos aluden a la unión de los amantes:

Irradias desde mi llamarada del aire.
En mí enciendes, en mí incendias.
Tomas en mí la forma de la abeja,
embriagas todo,
te disuelves en mí --así me colmas.

La transfiguración de la voz poética a abeja será otra constante a lo largo de la obra de Cross. La unión está regida por él. Él es quien hace la acción, quien la toma y la "maneja" en sus sueños. Hay un elemento para resaltar en esta estrofa: la ebriedad que da el delirio divino. La poética del telar sagrado, es decir, Elsa Cross, en su búsqueda a través

de diversas mitologías, llega al delirio que las divinidades de cada una de éstas provoca; su escritura es, por así decirlo, mística hacia cada una de las culturas que trabaja. María Zambrano reflexiona sobre la aparición de lo divino en el hombre: "El delirio se convierte entonces en exaltación que llega a la embriaguez. Entonces, esta instancia superior y desconocida se hace sentir dentro del hombre mismo. Es dentro de sí, donde siente esa realidad suprema que lo impulsa y le lleva sobre todo obstáculo."[84] Vemos cómo la embriaguez llega a través de él, quien es el que provoca el estado alterado que "sufre" la voz poética. Es importante decir que, sin el conocimiento de la muerte del maestro, no sabríamos de quién se trata o qué inspiró a la poeta a escribir esta sentida salutación al gurú y no sólo a él, sino a toda una filosofía de vida. Es decir, las palabras de María Zambrano toman cuerpo en los versos de Elsa Cross, el delirio sensual es provocado dentro de la voz poética por la otredad divina en el poema. En la siguiente estrofa leeremos la clave para entender *Canto Malabar* y la filosofía que impulsó a la autora de *Naxos* para adentrarse en esta cultura:

> Eres la raíz del latido,
> el soplo que hace al viento.
> el gozo que asciende a mi cintura
> y allí se quiebra.

Recordamos desde luego la alegoría de la semilla del baniano y el principio de todas las cosas, la raíz de las fuerzas de la naturaleza. Lo más importante en esta cultura es entender que en cada corazón, como en la semilla del árbol sagrado, se encuentra contenido todo el universo y es éste el conocimiento que le será transmitido a la voz poética de forma mística-erótica. Él, a quien se dirige el poema, es el motor que impulsa las cosas, el solo origen, la gota que hace al manantial, el arranque, el impulso, el umbral de todas las cosas. La voz poética es partícipe de este momento de gracia. Más adelante encontramos otro ejemplo de esta particular filosofía

> Semilla de fuego entre los labios, letras-raíz,
> palabras que oscurecen los objetos que nombran.
> Y tú, oh Versado,
> diriges el silencio que recorre mi espalda,
> aletea en mi garganta,
> hace engrosar sílabas mudas que absorben hacia sí
> toda esa materia fluctuante
> entre nombre y sentido, entre forma y objeto....

---

[84] María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 34

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

binomio "letras-raíz" nos habla otra vez del principio generador de las cosas. La adjudicación de la divinidad aparece en "Versado", quien ejecuta el acto de nombrar: sin embargo, una forma de oxímoron aparece en estos versos, mismo que se repetirá: luz-sombra. Si bien el acto de nombrar es en cierta forma dar luz a un objeto, en este caso oscurece lo aludido, por otra parte, el "Versado" poseedor de letras-raíz, impulsa un silencio que, nómada, recorre el cuerpo de la voz poética y aletea en la parte del cuerpo por donde ascienden las palabras humanas. El oxímoron se refuerza con las "sílabas mudas". Lo interesante es aquí ver la imagen de la quintaesencia de las cosas: esa materia fluctuante, ambigua, componente de cada elemento y que ciertamente no se puede nombrar: es, por decirlo de algún modo, el ser de la materia: lo subyacente que no se nombra pero que presentimos.

La noche termina en una quietud y en una ausencia. Imágenes como "mar sin olas" y "Mortandad de cara al día si tu te ausentas" nos señalan que el encuentro llega a su fin. Con ello llega el alba y la difusión del amado.

> Los ojos se cierran a tu forma,
> tu voz se adelgaza como un hilo
> y el alba incierta llega, el alba tibia
> como el abrazo que se deshace tan lentamente.

Ahora tiene que esperar a que llegue la noche para que se vuelva a unir con el amado. La voz que habla sin mover los labios se difumina y nos queda el hilo, el alba aparece y el abrazo se disuelve dejando la tibieza del cuerpo que se ausenta.

En las siguientes estrofas aparece más elementos sagrados: ruinas, templos, oblación, minares, etc. Vuelvo a repetir, el conocimiento que le será dado, la sabiduría que tendrá la voz poética, será dada a través del amor. Octavio Paz nos da algunas pistas sobre esta rama del hinduismo: "El amor que abre los ojos al entendimiento y el mundo de apariencias que es este mundo (cuestionamiento de la realidad) se transforma en un mundo de apariciones. Todo lo que tocamos y vemos es divino."[85] Así es, la voz poética, durante el día, se dará a la tarea de buscar al amado hasta en la más mínimo detalle, y no lo encuentra: "Hombres que ven al dios en todas partes (...) Y yo, ¿donde busco tu forma a cada paso?" Más adelante se tratará de responder una de las cuestiones de esta mitología: el

[85] Octavio Paz. *Op. Cit.*, p. 51

origen, el ciclo: "¿Desde mí vengo por mí hasta mí misma?" Pregunta que tendrá que ser respondida para acceder al amado, al todo. Es una pregunta esencial que nos dice que en el centro de nuestro ser, como en la semilla del baniano, yace el Universo. Como lo mencioné al principio, el poema es progresivo, conforme va preguntándose y respondiéndose, la voz poética se va liberando de sí misma para alcanzar al amado:

¿Adónde me conduces?
Y qué importa, si al cuerpo sólo basta
una choza de palma, palafitos.
¿Adonde me conduces
despojada del cuerpo?

Nuevamente Paz nos abrirá el camino: "Entre los hindúes surge un movimiento de devoción popular hacia un dios personal. Esa deidad personal encarna para el creyente lo absoluto. Unirse a la deidad es alcanzar la liberación (*moksha*) o, al menos, gozar de la experiencia de lo divino."[80] De todos los afluentes que surgen de hinduismo éste parece ser el más cercano. Para acceder a lo absoluto, al principio y al fin, se tiende que ir esencialmente, es decir, con el alma, libre de las ataduras carnales. El espacio de la ensoñación se cumple cabalmente. La idea de la reencarnación es bien conocida, misma que parece tomar Elsa Cross, pues una cosa pondera sobre las demás: la circularidad, el retorno al origen. Ahora, la voz poética pretende únicamente acceder al todo por medio del amado, es decir, por amor. Y así lo demuestra el desinterés por lo material, guardando únicamente lo básico para llegar a la objetivo.

Las ruinas son un elemento que se reitera en el poema: "Busco tu rostro / en la memoria de tu casa en ruinas." Los santuarios y los templos también pueblan *Canto Malabar*. En un lectura cruzada, María Zambrano y Jean Cohen concuerdan con lo sagrado poético de las ruinas: para Zambrano las ruinas son la traza de algo humano vencido pero que vence en el tiempo, vive históricamente porque ha vencido su destrucción: "Lugar sagrado donde el tiempo transcurre con otro ritmo que el que rige más allá, a unos metros tan sólo, donde la actualidad se agita. La presencia de la muerte-vida lo define todo: los pinos, los cipreses, cualquier matojo, adquieren el carácter de símbolo de una vida pura, nacida de la muerte en su desnuda fuerza transformadora."[87] Estas palabras nos aclaran el esplendor sagrado de las páginas de Elsa Cross, tejidas desde el punto de vista filosófico. Para redondear, la poeticidad, según Cohen, encuentra sentido y vialidad

[80] *Ibid*, p. 48
[87] María Zambrano, *Op. Cit.*, p. 254

en las ruinas: "Hay otra categoría de objetos que consiguen alcanzar la poeticidad a partir no ya de las condiciones preceptivas propiamente dichas, sino de una estructura fenomenológica en que se mezclan lo perceptivo y lo imaginario...: las ruinas."[88] Comenta también, que estas construcciones tienen la cualidad de ser y no ser, o sea, una presencia en la ausencia, algo que en el pasado es, huella que pervive y cohabita con el presente, presencia. Las ruinas refuerzan entonces, la poética del telar sagrado. Para ejemplificar las palabras y su ilación con el tema, tenemos los siguientes versos:

Templo entre ruinas, intacto
sobre la piel de la tierra
Del suelo rocoso
asoman hierbas grises que las cabras se comen.

Grandes ciudades de piedra
dejaron sobre sus muros una historia cifrada.

Hacia los últimos cantos, el camino parece estar completo. La separación del cuerpo para unirse al amado, a lo absoluto se verifica en los siguientes versos. El ser del amado parece develarse con más fuerza:

Allí estás tú, que te fugas del tiempo.
Tú, a quien se nombra
como el principio, el medio y el fin,
como el sendero y la puerta,
como la cima,
como el relámpago.

Evidentemente la presencia del amado se confirma en cada recoveco de la realidad. En el último canto leemos los siguientes versos "Estoy en muchos sitios en el mismo instante. ' Estoy en muchos tiempos en el mismo lugar." La sinestesia refuerza la idea de totalidad. Más adelante, los últimos versos, la unión definitiva del ser de la voz poética con lo absoluto toma lugar

No hay silencio ni sonido,
plenitud ni vacío,
sólo ser fluyendo, fulgurando.

sólo ser que deviene, siempre nuevo,
se percibe así mismo,
se goza
y se sumerge al fin en su propia belleza.

[88] Jean Cohen, *Op. Cit.*, p. 240-241

Hacia dentro resplandece una perla diminuta:
germen del universo.
Y en lo oculto de lo oculto.
en el fondo más secreto
veo sin parpadear la cifra que se aclara.
Mi ser se pierde en ti
y en la raíz de tu nombre se libera.

En los últimos versos encontramos, con una claridad meridiana, la tesis fundamental de *Canto Malabar*; al integrarse ella a él, fluye el ser siempre nuevo: circularidad. La belleza adquiere un matiz amoroso y primordial, todo es el principio, el medio y el fin. La alegoría de la semilla del banano se cumple de forma total en estos versos. La cifra oculta de los templos en ruinas adquiere sentido. El conocimiento se otorgó amorosamente: el amor es el artilugio y el camino hacia la sabiduría. El ciclo comienza con ella llegando a su meta: la integración total. Curioso es ver el peso que da al final al acto de las palabras: "...en la raíz de tu nombre se libera.", como si las palabras por fin fueran una ofrenda digna en el nombre del amado. El hilo hindú en Elsa Cross se ha introducido en el fino telar de su poética.

3.-*El diván de Antar*

En este poemario Cross explota el caudal de su poética y logra un libro de poderosa belleza, tal vez su mejor logro poético. Constituido por veinticinco estancias, este poemario se aleja un poco del telar sagrado, aunque no del todo pues aparece una deidad hindú; sin embargo, esta vez accede a una cultura distinta sin tocar demasiado su fondo religioso. En realidad el poemario es un viaje muy profundo de interiorización, una búsqueda de sí misma por los propios confines de la poeta. Aparece, además de la referencia hindú, un hilo sutil, muy delgado de una tribu árabe del desierto del Sahara: los *tuareg* y su libro central *Los cantos de los oasis del Hoggar*. A manera de epígrafe y de epílogo se encuentran dos citas de dicho libro, existe también la intratextualidad en un par de versos y sólo una mención directa a los *tuareg*. Es por eso que el hilo es apenas una leve pero fuerte presencia de una cultura alejada del budismo y de Occidente. Sin embargo, el tema principal de *El diván de Antar* es el acto de nombrar y la palabra misma. *El diván de Antar* es un panegírico a las potencias de la poesía y de la imaginación y utiliza para ello precisamente los *Cantos de los oasis del Hoggar* y la relación de los tuareg (musulmanes) con la palabra y su dios. En los *Cantos del oasis* se relata el amor de Mussa-ag- Amastán hacia Dassina y se compone de seis estancias tituladas por binomios que van señalando el

camino del amor de Mussa y su triste desenlace: El ruego y la negativa: El destierro y el combate: El sueño y el deseo; El silencio y el misterio; El retorno y la perseverancia; La posesión y la muerte. Evidentemente, los *Cantos* y los tuareg se inscriben dentro de la tradición musulmana y se rigen por el Corán, sin embargo, esta tribu es en cierta manera "abierta" con respecto al trato hacia la mujer, hecho que se advierte a lo largo del libro, además, la voz que cierra los *Cantos* es precisamente la de Dassina llorando por la muerte de Mussa justo cuando lo había aceptado. Nuevamente serán de medular importancia los epígrafes extraídos de los *Cantos* y de Saint-John Perse, que hablan precisamente de esas dos fuerzas: la imaginación y el acto de nombrar. Elsa Cross aclara en una nota que este poemario concursó con el nombre de *Los poemas de Antar* para el premio de poesía Aguascalientes, y que cuando ganó, cambió el nombre a "diván", que significa "libro de poemas" en árabe.

Elsa Cross ha adquirido madurez y éste es su punto más alto: a partir de ahora, en sus poemarios más recientes, la poeta trabajará más con el acto del pensamiento y la palabra. *El diván* empieza ese cielo en la poesía de Elsa Cross dedicado a cuestionar de forma directa la realidad y la incapacidad de la poesía de abarcar lo indefinido: aquéllo, eso, lo otro. En *El diván* encontramos los mismos tópicos que en poemarios anteriores, sólo que esta vez aparecen integrados sutilmente, o sea, sin ser completamente el eje gravitatorio de los poemas. La ensoñación es la arena donde acontece todo el poemario, todo es parte del sueño de Elsa Cross: la noche, la reflexión sobre el acto de ensoñar en el sueño, todos estos ambientes forman la atmósfera final de *El diván de Antar*. Gloria Gervitz menciona en la contraportada del libro: "Su estructura es el sueño que sueña Elsa Cross cuando está despierta." Difiero de la propuesta de Arantzazu Ortega, quien en *Haz de palabras* menciona: "La poetisa recrea un proceso espiritual en que revela un mundo de símbolos, voces, emblemas e imágenes reconstruidas en torno a un hermoso y lejano paisaje que, a su vez, sirve de eco para expresar un paisaje interior: la visión íntima de una mujer enamorada y el retrato en voz alta del ser amado."[89] Acierta en el título pero a diferencia de los demás poemarios de la autora de *Jaguar*, esta vez el tópico de la búsqueda del amado es tocado sólo tangencialmente, como una mera referencia en busca de un deseo mayor. Más adelante afirma que en *El diván de Antar* se da "...la visión de un microcosmos inasible e inalcanzable pero por demás sugerente: el logos en busca de lo infinito."[90] Acierta a medias pues la búsqueda de Cross en este poemario es la

[89] Arantzazu Ortega, "El sueño de la poesía en *El diván de Antar*" en *Haz de palabras*, p. 53.
[90] *Loc.cit.*

concretización del pensamiento en la palabra, también el fiel reflejo de una realidad, sea esta subjetiva o no, en la palabra misma. Pero lo más importante en este poemario es que Elsa Cross expone su poética, es decir, nos dice abiertamente que la suya es una filiación telar. La poeta es consciente de que su poesía es un río cuyos afluentes corren profundamente por su interior. Da cuenta de que su poesía sí es ese telar de hilos diversos.

Ya sobre el cuerpo del libro, el epígrafe inicial reza "he pronunciado tu nombre... y el espejismo ha construido toda una ciudad para oírme hablar de ti.", señala el oficio que seguirán las palabras de Cross. El epígrafe pertenece a la estancia titulada precisamente "El sueño y el deseo" de los *Cantos*, y no es casual, pues éstas son las fuerzas motoras que impulsarán a la ensoñación, a la voluntad y al deseo en *El diván*. El primer poema tiene, como lo expondré, dos núcleos: el silbo y el día, pudiéndose interpretar como la palabra[91] y la poesía, pues con su luz el día da forma y color a las cosas que percibimos y la palabra "nombra" las vibraciones del silbo:

> Vibra en su acento el silbo desbocado
> cuando se juntan dentro de la bóveda
> los aires claros,
> los racimos altos.
> Y el día da la vuelta
> dejando al viento cabalgar sus nubes,
> sin perder el hilo
> de su encadenamiento silencioso
> ni mostrar en qué orilla
> tienden vuelo sus altas certidumbres.

Los dos núcleos, como lo he mencionado, son el día y el silbo: la luz y el sonido. Más adelante veremos cómo la luz será tratada como la alegoría del pensamiento y el sonido como la palabra pronunciada. Claramente distinguimos el aliento de Cross. El día y el silbo son aquí puestos en situaciones altas, es decir, todo apunta a la claridad de la palabra y el pensamiento: aires claros, altas certidumbres. Otro tópico en la obra de la poeta es el vino, la ebriedad, el delirio: "Y al gusto que dejaba en la garganta el vino azul, ...cedíamos poco a poco... trayendo a nuestros labios los fermentos dulces." Nuevamente lo leo como la propiciación del ambiente, el deliro que comenta María Zambrano. La última estrofa de la primera estancia es reveladora. En ella, se delata ya la intención de nombrar lo que del pensamiento sale sin alcanzar el objetivo:

---

[91] El silbo es el sonido que produce una ráfaga de viento al pasar por un sitio estrecho.

Salideros-
huecos adonde huye el pensamiento
antes de dar un nombre
a las criaturas que se gestan
bajo su ala.

La palabra salideros tiene relación directa con el sitio estrecho por donde sale el viento y produce el silbo, o silbido para mayor precisión. Así sale el aire de la boca sin dar el "Nombre" fiel a las cosas que queremos nominar. El tema de la inexactitud de las palabras para nombrar lo que se piensa y se siente es bien conocido a lo largo de la historia de la literatura, en especial, desde los románticos. En la literatura mexicana tenemos varios ejemplos. Nuevamente como en *Canto Malabar*, el amado, cuando aparece, entra en los sueños de la voz poética, de nuevo la noche será el espacio de encuentro y esta vez será único, pues no extenderá este encuentro y búsqueda por el día, como lo hace en el poemario citado. Quiero resaltar únicamente la última estrofa de ésta estancia, pues menciona un punto que se repetirá a lo largo de *El diván de Antar*: el instante:

Todo ese amor
esa alta sombra del deseo
se perfila en los confines
donde yacen los *instantes* más límpidos.

Varios elementos serán constantes y motrices en el poemario: el deseo, el amor; siempre lo más alto, lo más límpido; los confines, los perfiles, es decir, los límites (recordar la disolución forma/fondo que propone Cohen); y los instantes, que marcarán una pauta espacio-temporal en el libro.

En la tercera estancia encontramos lo que a mi parecer es el punto más grave y preciso en la elaboración de la poética de Cross. En él, devela sin ambages la totalidad de su poética.

Sonido, un hilo que produzco
como araña.
Lo que tejo
ya está enlazado en esta trama.
Cada hilo que invento,
cada palabra sostenida sobre su tesitura
en lo agudo de su propio tiempo se detiene,
en la pausa sin forma
vacío abriéndose
como una flor al infinito.

Las palabras sobran pues es ésta la confirmación de mi tesis sobre Elsa Cross. Aquí nombra su poética y mi lectura toma cuerpo en las palabras. Primero el sonido que es la representación del hilo, la aliteración en las vocales *i*, *o*, hacen más favorable la imagen del tejido sensible. Elsa Cross define y privilegia una vez más al sentido del oído; cada palabra que cuelga de su propio sonido entramando una historia y una creación, la de Cross. Esta estrofa es prueba tangible del telar sagrado: se lee, se siente, se percibe y sobre todo se *oye* cada letra en cada palabra sosteniendo su propio tono en el concierto poético de Elsa Cross. Interesante es la "pausa sin forma", ese como deseo inasible de concretización de la palabra. La palabra es la pausa que se detiene en el tiempo: instante. Más adelante dice:

> Lo que acontece dentro de la quietud,
> lo que se gesta
> en el puro vacío del deseo.
> voluntad-
> toma la forma del sonido
> suspendido en mis labios
> se condensa,
> se congela,
> queda atado a la trama,
> dibuja el suelo bajo mis pies,
> los colores que miro,
> el grito que escucho detrás de mí-
> cosas todas emitidas
> cuando estos labios besan la eternidad.
>
> Por un deseo,
> por un deseo mínimo encendido en los ojos.

Esto reafirma la fuerza motriz del poema: la voluntad y el deseo dentro de ese vasto campo sin límites que es el sueño. La voluntad nacida de un estado de meditación para después realizar el acto de nombrar, de pronunciar la palabra que quedará de una vez por todas atada a la poesía de Elsa Cross. El deseo de los versos finales es uno de los propiciadores de el poemario en cuestión, siempre el deseo.

Varias de las estancias comienzan con dos versos que darán forma a la misma, tal es el caso de la estancia VII, que empieza: "El agua de la noche me habla al oído / me dibuja tu rostro desde su fondo impasible." Lo importante es esta estancia es de nuevo el epígrafe, que nace del libro *Exilio* de Saint-John Perse: "y mi corazón visitado por una extraña vocal." Reafirma nuevamente la voluntad de *El diván de Amar* hacia la palabra, es casi transparente. Verdad es que en este poemario Elsa Cross no involucra demasiado alguna

deidad, pero también he descrito su poética como un cruce de culturas. En este caso los tuareg tienen una concepción muy interesante sobre la palabra, misma que revisaré más tarde. Por lo pronto, en la estancia VII se leen los siguientes versos:

Una vocal desconocida zumba en mi oído,
jala hacia las bóvedas sutiles toda imagen.
Se detiene, se abre,
queda en suspenso su timbre móvil
subiendo hacia el silencio cada vez más agudo,
cerrándose
hacia ese punto:
comprensión infinita
ojo voraz-
desprendida de todo y devorando
el tiempo, devorando
todo lo que se acerca a su contorno.

Una imagen recurrente en estos poemas es la vocal abriéndose como una flor. Las vocales son las letra más sonoras de nuestra lengua, además, la vocal más abierta es la "a", letra que a mi parecer es la que tiene más fuerza erótica, más vitalidad, más voluntad. Aquí tratamos con una vocal desconocida, sin embargo, al abrirse me aventura a emparentarla con la vocal más abierta.

La referencia a los tuaregs aparece en la estancia X, donde se resaltan las cualidades del amado, que son parecidas a los criterios de belleza masculina de la tribu del Sahara: frente alta, cabello negro, velos, etc. Entre la tribu de los tuareg, se considera un atributo de gran belleza la frente alta; desde niños les colocan tablas para hacer la frente más alta: "Los tuaregs del Hoggar son orgullosos dolicocéfalos -cabezas ovaladas-, a lo cual contribuye la costumbre ancestral de las madres de apretar la parte superior de la cabeza de los niños..."[92] Mussa señala: "Dassina, para que mi cabeza se eleve sobre todas, mi madre, (...) apretó unas cuerdas con fuerza sobre mi frente ... reconóceme por ese signo ... como palmera real entre palmeras."[93] Elsa Cross lo intertextualiza: "...por tu frente alta como la de un príncipe..." En el mismo poema, más adelante, se lee

Tu mirada como el sol del desierto.
La boca ocultas, como tuareg,
bajo el velo negro de tu barba.
Apenas tus labios se dibujan

[92] Vera Yamuni Tabush, prologo a *Cantos de los oasis del Hoggar*, p. 10
[93] *Cantos de los oasis del Hoggar*, p. 17-18

y todas las mieles que guarda la memoria
la especie entera de amantes,
todos los vinos,
toda la leche dulce,
las palabras repetidas siglo tras siglo
afloran a mis labios.

Varias son las características de los tuaregs repetidas aquí por la poeta. Tal vez la más importante es la lectura, desde los *Cantos*, del uso del velo entre los hombres de esta tribu. La costumbre del velo en los hombres de los oasis del Hoggar, en especial de Mussa, obedece a la cualidad dual de la palabra, pues su tradición reza que en la boca habita un ángel y también un demonio o *djinn*[94]: "¡Maldición!, siete veces maldición al hombre que enseña su boca, ... pozo impuro habitado por el demonio de la lengua, su boca, vivienda sagrada habitada por el ángel de la palabra ... siete veces maldición al hombre que enseña su boca, ... que guarda prisioneros a un demonio y a un ángel."[95] El velo también se utiliza para ocultar el rostro ante la cólera, el orgullo, el sufrimiento, el amor, incluso la muerte. Es importante saber que el *litham* oculta casi toda la cara, sólo los ojos permanecen libres. La cita anterior pertenece a la estancia de los *Cantos* llamada "El silencio y el misterio." En perfecta coherencia Cross articula un andamiaje poético, desde los *Cantos* a su *Diván*, el otro es comparado con los tuareg por la "boca oculta en el velo", impidiendo pronunciar la palabra que por dual, es también inasible, intangible. La lectura del libro de los tuareg aparece, efectivamente, como un espejismo en el desierto, una ciudad apenas dibujada entre una tormenta de arena. Ahora, el amado es *como* un tuareg, la comparación es importante pues nos regresa al ambiente de ensoñación propio del poemario. Se sirve de la referencia cultural árabe para dar fuerza a su idea de la boca y su binomio. De capital importancia es que los *Cantos* provienen de una tradición *oral* muy antigua, su transcripción a papel data de los albores del siglo XX, circunstancia cardinal para comprender este poemario, pues como lo he venido diciendo, *El diván de Amar* tiene como tema esencial la palabra y el acto de pronunciarla, con todos sus elementos: aire, boca, labios, silbos, etc. Otro punto de coincidencia está en los versos "las palabras repetidas siglo tras siglo", antecedidas por "leche dulce, todos los vinos, mieles que guarda la memoria". Entre las mujeres tuareg, la madre y la amante tienen un canto: "La canción de la madre es leche, la canción de la amante es vino de palmera." Este canto, el de la madre, es repetido de generación en generación, a través de los siglos; también estas

[94] En el prólogo de los *Cantos* se menciona que el velo o *litham* se utiliza para tapar la boca del sofocante calor del día y el frío de la noche además de cubrir la boca del *simum*, viento caliente y seco del Sahara que lleva a veces torbellinos.

[95] *Cantos de los oasis*, *Op. Cit.* p. 52

palabras pertenecen a "El sueño y el deseo", mismo que relata los avatares de Mussa y el peligro por pronunciar, en el desierto, el nombre de amada, por temor a convocarla pues él está herido por su rechazo. Mussa comenta las palabras que del fuego dicen los "hermanos negros": "Hay una palabra que no debes jamás pronunciar, porque te abrasaría la lengua, la palabra roja como un hierro al rojo; pero si no la pronuncias, si la temes o respetas, verás brillar en tu casa como el óleo sobre la frente que amas."[96] Este es justamente el planteamiento de Cross: el temor y la zozobra que provoca nombrar las cosas y que las palabras no reflejen lo que esencialmente son o que en su grandeza nos provoque la muerte.

En la estancia XI se aclara este planteamiento. Además de la palabra que está confinada a sus letras, el alma está encarcelada en el cuerpo. Reiteradas metáforas de este encarcelamiento aparecen a lo largo del poema, como en la estancia XI:

> Un lenguaje tan claro,
> tan entero es sus símbolos diáfanos.
> ¿tendrá ahora el peso de lo real?
> La ligereza con que un solo pensamiento te recrea en mi pecho
> en un segundo,
> ¿ha de seguir los pasos sucesivos
> donde un espacio y un tiempo se requieren
> para mirarte así?
> ¿Y no eres más real
> aquí, donde nada nos separa,
> donde un solo espíritu pulsa para los dos
> más allá de la presencia?

Lo dicho anteriormente: la palabra no tiene el peso de lo real. La voz poética siempre habla desde su sueño y teme que la realidad sea insoportable bajo el peso de palabras demasiado livianas para cargar con el peso. Palabras sin gravedad. La construcción de los versos largos es una tradición en Elsa Cross, contrastados con los largos silencios que enuncian más, pues es en la palabra y su ausencia donde el peso del poema adquiere gravedad. Nunca se llega a la totalidad en este poema. Recordamos entonces el "velo" que adquiere el paisaje en la noche que expone Cohen; al "lenguaje tan claro" y a los "símbolos diáfanos" se contrapone la poeticidad de los aspectos oscuros: "Hay aspectos de las cosas que la conciencia clara no ve y que capta la conciencia oscura. Tales aspectos son lo que constituyen la poeticidad del mundo."[97] En los versos transcritos

---

[96] *Ibid.* p. 51
[97] Jean Cohen. *Op. cit.* p. 165

se percibe esta sensación de inasibilidad que da la luz del día. Elsa Cross lo entiende de esta forma, en *Canto Malabar* y en *El diván de Antar*, los momentos de mayor poeticidad se dan en la noche. En el séptimo versos se dice "Un espacio y un tiempo", idea que me remite al instante: como lo menciono, el instante será un lugar común en el poemario. En esta misma estancia tenemos algunos versos amorosos de gran belleza: "Amor, en tus ojos había más luz que en los ríos del cielo. Al mirarte, salían de mí corrientes fugitivas, de ti volvían. Amor, tus ojos brillaban más que un jade translúcido en el sol." Los ojos, la mirada, única traza del rostro en los tuareg.

Bien se puede escribir una tesis completa al rededor de *El diván de Antar*, tarea que será realizada en otro tiempo y en otra ocasión, pues la variedad de temas y su poeticidad tan profunda no pueden pasar desapercibidos. Estamos en presencia de uno de los poemarios más ricos y vastos que se hayan escrito en los últimos años. El tiempo, el instante, la palabra, el amor, la ambigüedad, etc., son materia para una o más tesis. Por lo tanto, esta vez me abocaré a lo necesario. Transcribiré dos partes más que darán peso la tesis que propongo sobre Elsa Cross: la poética el telar sagrado. En la estancia XII se pueden leer los siguientes versos

> Miedo a las palabras
> a que la historia que hilvanan al azar
> se cumpliera.

Nuevamente, la voz poética está trazada por hilos que van más allá de sí misma: las palabras y el ritmo que imponen en la vida de la poeta: es casi un destino trazado de antemano por la palabra dicha al azar años antes que ella naciera. Su historia será el recorrido que siguen los hilos-palabra de otras culturas: la hindú, la grecolatina, la maya, etc. Bien se podría tomar como una reflexión de Cross hacia sí misma. Más adelante se puede leer:

> A aquello que nace de sí mismo y por sí mismo existe,
> ¿le bastaría confinarse a unas manos, unos labios,
> una mirada?
> ¿No se volvería contra esas ataduras,
> aniquilándolas?
> ¿O aceptaría amoroso su confinamiento?

Anteriormente mencioné que las palabras y el alma están confinadas por letras y carne, misma idea que se desarrolla poéticamente en estos versos. El verso que adquiere mayor fuerza por su violencia y por espacio que le antecede es "aniquilar". El cuerpo

insuficiente para el alma es tópico universal en la poesía, pero en esta ocasión y a la luz de mi lectura, es la palabra quien busca salir de la prisión de las letras que la componen pues no cargan con la imagen pura:

> Las palabras ya han forjado de su propia raíz,
> letra por letra,
> los hilos de esta historia.
> Si tú vienes,
> su libre juego se congela,
> como la imagen pura en las palabras.

Para entender estos versos tendríamos que recurrir a uno de los primeros libros de Elsa Cross, *Amor el más oscuro*, donde el amante es en realidad la ausencia del mismo y la voz poética "crea" una invocación de amante. Estos versos parecen repetir la fórmula, pues el amante de *El divan* sólo aparece en los sueños de la voz poética, es por eso que si se muestra el amante, la potencia que adquieren las palabras y su fuerza, se verían "congeladas" en las representaciones tradicionales. El lenguaje del poema es un lenguaje de sueños, donde sólo es real la materia que los compone. En una de las estancias se lee: "Álamo. Árbol esdrújulo..." donde escuchamos la perfecta correspondencia de la palabra "álamo" con su acentuación esdrújula. Este es el sentimiento general del poemario: las palabras, por más que se acerquen a la idea de imagen, jamás reflejarán la realidad, pues se mantienen allí, meras grafías, cifra sin solución. Sin embargo, esto contrasta con metáforas e imágenes bien logradas y precisas como la del tiempo, a que Cross llama "huella de una gacela que jamás existió."

La última estancia es la única que tiene nombre "Memoria de Antar", en ella, la voz poética suelta el alma y la de su amante, y son luz que no se sabe productora o producida. La palabra se vacía de su molde:

> La luz, masa compacta de la cual
> emergían nuestros cuerpos, a la cual volvían.
> Y cada cosa era su resplandor vibrando apenas.
> ondulando en la luz.
> ¿Y esto ya sucedió y es un recuerdo, o es algo que vendrá?
> ¿O está ocurriendo ahora en otro espacio?
> ¿Y qué hay después?
> ¿Habrá después? ¿Habrá salida de esta luz sin puertas?
> Y si esto es sólo un sueño, oh mi amor, ¿lo iremos recogiendo
> como araña que devora su propio hilo, hasta bajar a esa
> orilla donde ni antes ni después podrán juntarse
> ahora?

Las palabras de Gloria Gervitz adquieren peso, la voz poética sueña su sueño. Parece que la respuesta al problema poético propuesto por Elsa Cross está resuelto: las palabras son la que han forjado su sueño y las que en el mismo exigen ser restituidas a su condición primaria: resplandor que vibra en la luz. El sentimiento de instante está presente en los últimos versos. María Zambrano nos dice que "El instante no podría aparecer si no fuera la manifestación de lo divino: algo que borra la inmediatez, cualquiera que ésta sea, y hace surgir en su vacío otra realidad distinta en cualidad. Realidad distinta que cualitativamente y más tarde, en religiones ya decantadas, será tenida como realidad verdadera, será aceptada como lo más verdadero,..." Más adelante, Zambrano menciona que bajo esta condición "verdadera" la palabra es una mezcla de súplica y conminación. La realidad enfrentada al sueño, como en *Canto malabar*: o si la realidad es la tangible de todos los días o la interiorizante e inasible de los sueños. Yo tiendo hacia la última: la realidad del sueño en *El diván de Amar* es la verdadera. Para redondear las palabras de la filósofa española, en la parte final de la estancia XXV se lee: "Tus ojos, sobre la orilla quieta, en el vacío de las formas, sin habla, sin imagen." Es en este vacío de las formas donde surge la realidad verdadera de Cross y su palabra.

> Y la Luz
> más fuerte que la luz del sol
> seguía jugando en nuestros párpados.

El epílogo reza "el cielo de Dios pone para siempre sobre tu nombre su tatuaje de oro", también de los *Cantos de los oasis*, y pertenece a la estancia titulada "El retorno y la perseverancia", donde Mussa regresa para convencer a Dassina de que su amor tiene la calidad y la fuerza necesaria para ser su marido. Más allá de esto, el tatuaje de Dios será acaso esa "Luz" con mayúsculas que enuncia la voz poética, la quintaesencia de las cosas y las palabras, en ese vacío de formas, lejos de la prisión formada letra por letra, huesos y carne. La penúltima estrofa hace referencia a un guerrero y encontramos la intratextualidad en "igual que la cebada de los campos.", última referencia a los *Cantos*.

Así es como Elsa Cross realiza su intenso recorrido por mitologías y culturas diversas. Verdad que llega a un punto capital: la palabra. Su patema es perfectamente identificable: el telar sagrado. A pesar de que en *El diván de Amar* no aparezca explícitamente el peso de la mitología (aparece Maya, madre de Buda, pero su presentación dista mucho de ser un centro de gravedad en el poemario), sí llena sus páginas con sentido divino. A su manera se sabe un río nutrido por diversos afluentes, un telar

VIII.- Coral Bracho: la poética de los destellos líquidos.

Con el capítulo de Coral Bracho cerramos los ensayos monológicos de los poetas de la generación actual y encontraremos, además, el más fiel sustento de mi tesis, ya que la obra de Coral Bracho no sólo ha sido profundamente estudiada, sino que se le ha adjudicado las propiedades literarias de un neobarroco que a mi parecer es dudoso y de otras corrientes que se cree, comprenden a los poetas de la nueva generación. Su labor poética es menor en número a la de sus predecesores, se restringe a cuatro poemarios: *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir*, mismo que le valió el premio de poesía Aguascalientes en 1981, *Tierra de entraña ardiente*, todos ellos reunidos por el CONACULTA con el revelador y acertado título de *Huellas de luz* y el último *La voluntad del ámbar*. En mi personal lectura encuentro dos líneas, dos propuestas que se juntan, se separan y crean, a su vez, múltiples caudales de interpretación. La luz y el agua serán, en mi óptica, los materiales embrionarios de la poesía de Coral Bracho y darán como resultado una maquinaria donde la luz tendrá a cada momento las cualidades del agua, es decir, serán los destellos líquidos, amen de ser producida, dentro de los poemas, por elementos orgánicos. Pero no termina allí. Encontraremos además, un concepto que resolverá las diversas lecturas, a mi parecer erróneas, de la obra de Coral Bracho: el rizoma. Describiré en distintos poemas de distintos libros, la unidad patética de la obra de Bracho, incluyendo su último libro, mismo que escapa al análisis, acertado pero insuficiente, de *Mechusario*.

Dada su complejidad escritural y su experimentación con el lenguaje, Coral Bracho ha llamado la atención de diversos críticos como una de las figuras poéticas no sólo de México, sino de Latinoamérica. Junto con David Huerta, es incluida en la antología de poesía *Mechusario*, misma que engloba a la poesía contemporánea latinoamericana dentro del neobarroco, posición cercana pero aún discutible. Ana Chouciño nos habla que Bracho está dentro de una línea de poetas que buscan un rechazo al lenguaje convencional y agrega que un ejercicio de hermenéutica no es propicio en la lectura de sus poemas: "Al igual que ocurría con los poemas de Huerta, el lector puede enfrentarse a este texto desde una posición hermenéutica que no lo conduce a ninguna solución. O por el contrario, puede inclinarse por un acercamiento al texto considerándolo como algo que es fragmentario y que puede completar, en cuyo caso, ha de verse la palabra como un evento

en sí misma. No es difícil ver que la segunda opción rinde mejores resultados"[98]. Más adelante refuerza su idea de una lucha contra las convenciones: "El rechazo de un discurso regido por el lenguaje convencional impide un acercamiento estrictamente hermenéutico al texto."[99] Creo ésta es una verdad a medias; creo en mi personal punto de vista, que cerrarle la puerta a cualquier ejercicio hermenéutico, por arduo que éste sea, es cerrar de paso la puerta a muchas de las bondades de la poesía: la libre imaginación, una lectura multiplicada por el número de lectores, etc. Sin embargo, la poesía de Coral Bracho privilegia, efectivamente, la palabra: no lo hace desde el ámbito de la transgresión de la norma propuesta por Chouciño, sino desde el cruce múltiple del rizoma. Coral Bracho es una poeta de luz y de agua, aún así, una característica que tiene su obra es la de ser "rizomática" a la manera de enunciada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Rizoma*, mismo que traduce la poeta. Hablaré primero de la luz y el agua y de su amplio ejercicio hermenéutico y después veremos cómo actúa el concepto de rizoma en la poesía de Coral Bracho.

1.- La luz y el agua

Coral Bracho inicia su ejercicio poético en 1977 con *Peces de piel fugaz*. El poemario está compuesto por ocho poemas de alta calidad. En este poemario establece ya una suerte de destino poético. Su obra estará ligada profundamente y en todo momento a los elementos y estados naturales del agua: peces, ríos, lluvia. Del mismo modo tendrán cabida todos aquellos elementos que tendrán por lo menos una característica del agua, por ejemplo su transparencia. Se podrán encontrar entonces cristales, ojos, vidrios y la combinación de ellos como en el poema "De sus ojos ornados de arenas vítreas". El otro elemento, la luz, se encontrará como núcleo de algunos poemas como tal, es decir, como rayo, brillo o fulgor, o bien será conjugada con el agua para tener características líquidas. No pocos han encontrado esta conexión poética entre Coral Bracho y el agua; en *Haz de voces*, Alma Rosa Jiménez observa: "Desde el título *Bajo el destello líquido* se anuncia una poética en la que agua y luz, sus consistencias y matices, se unen a la palabra para representar facetas del amor y de la vida; dos caras de una misma moneda que se desenvuelve en el agua y tiene como marco la calidez y las posibilidades lumínicas de la luz."[100] Adolfo Castañón también resalta esta cualidad, aunque propone otro elemento,

---

[98] Ana Chouciño, *Op. Cit.*, p. 143
[99] *Ibid.* p. 146
[100] Alma Rosa Jimenez en *Haz de voces*, p. 252

que a mi parecer, no está tan profundamente enclavado en Bracho, como el agua: "Si hubiese que aislar en la poesía de Coral Bracho una palabra engendradora y matriz, ésta -tierra- sería una; la otra sería agua, con toda su cauda hirviente de voces líquidas, acuáticas, ondulantes y, entre ambas palabras, el territorio pulposo de los centro evasivos, de los bordes en que se da la transfiguración reordenada de la luz en el tiempo y de la voz en el espacio."[101] Para hacer el análisis propicio a las cualidades del agua, nuevamente tomaré apuntes de Gastón Bachelard y su maravilloso estudio de la poética del agua.

Dadas las características de mi estudio tomaré sólo algunos versos de algunos poema de sus cuatro poemarios, los más representativos y sobre todo, los que engloban la poética que pretendo develar. El primer poema del libro *Peces de piel fugaz* es el antes mencionado "De sus ojos ornados de arenas vítreas", en el que observamos, desde el primer verso, la forma de escritura tan especial de Bracho. El segundo poema es sobre la muerte de un ser amado; encontramos los siguientes versos: "Tu voz era un camino de hiedra desbordada, y el tiempo, un pausado recuento de futuros paisajes, de *soliuntas aguas iluminadas*."[102] Notamos un indicio ya de la unión de la luz y el agua. En esta ocasión, será sólo una referencia, pues notamos más la imagen de la voz y el tiempo, que son núcleo de las dos líneas. Aún así, encontramos que es precisamente el tiempo a quien se le adjudica la propiedad de agua iluminada. Más adelante, en "Deja que esparzan su humedad de batracios" encontramos una presencia "anfibia", misma que pasará con su cauda al lado del tiempo:

He ido cerrando, una a una, las puertas:
las ventanas están urdidas de hiedra,
de arena fina: en los pretiles se acumulan las aguas.
Casa de lirios y brebajes ocultos,
de patios hondos.
Pequeños *charcos de luz* donde crecen y cohabitan los
gansos
y las retamas. Sauce de tierra fría. De aquí
los volcanes, las caudas,
los desvaríos. Frágil cerco la arena de los destellos:
Humo denso las llamas.
Entre paredes el trazo débil de los recuerdos, la incisión
de los grillos.
Como una oscura tajada a mitad
El tiempo.

[101] Coral Bracho *Huellas de luz*, p. 12
[102] *Ibid*, p. 22

de pronto, se arremolina: deja pasar
esa presencia anfibia,
esa cauda imprecisa
por los canales, por los esteros, por las orillas. Deja
que se desborde.

Conforme se va leyendo el poema notamos elementos líquidos: los brebajes, el agua acumulándose en los pretiles, las caudas. Pareciera que se está abandonando una casa y se quiere dejar una constancia de sus partes, sus maneras y sus maravillas. El agua que invade los pretiles y la hiedra que va ganando los espacios. Formalmente encontramos encabalgamientos, versos largos intercalados con versos cortos, ruptura con la puntuación ortográfica y un especial uso de consonantes líquidas. En el sexto verso encontramos unidos a los elementos de la poética de Bracho: la luz y el agua. Se menciona "charcos de luz". Coral Bracho, le otorga a la luz la probabilidad de juntarse en una oquedad y formar un charco. La imagen de esta frase es de una potente belleza. Su ensoñación provoca un cierto temor sagrado: la luz que puede fluir, que tiene movimientos ondulantes. No podemos quedarnos con la imagen simplista de una hueco por donde entra la luz y se proyecta en los patios, en la arena, en la baldosa de la casa. Tampoco es el reflejo del mismo haz de luz. Todo está rodeado de vida, de vegetación, de organismos que dan vitalidad a las líneas del poema. El "charco de luz" tiene en sí la propiedad vital del agua, es capaz de dar y sustentar la vida a su alrededor. Los gansos que habitan en sus ondas y sobre todo, las retamas, son constancia de la vida que produce este charco. La imagen de un árbol creciendo no por la luz sino dentro de ella, en su nuevo ámbito de liquidez da sustento, por sí sola, a toda una poética. Gaston Bachelard dice que las combinaciones imaginarias son siempre de dos, nunca de tres. Aquí encontramos un luminoso eco a pesar de la frialdad de los siguientes versos. Después de dar en tres palabras un ambiente de ensoñación preciso, aparece en el poema una "presencia anfibia". Para que cualquier objeto reúna las características de anfibio, es necesario que se maneje en dos elementos distintos: el agua y la tierra. Se abre un momento atemporal (El tiempo, de pronto, se arremolina; deja pasar...) para que aparezca esta presencia ambivalente. Por su cualidad sin tiempo, esta presencia dual podría ser un sueño, un recuerdo, la locura. Todas estas se manejan desde un doble discurso: para el sueño la realidad, para el recuerdo el presente y para la locura la razón. Todas tienen una forma fluida, líquida de ser, que se refrenda en esa cauda imprecisa que va por los canales, por los esteros hasta desbordarse. Todas se escapan a una percepción temporal. Todas entran en la interpretación sin cambiar demasiado el sentido del poema.

En la siguiente estrofa encontraremos algo que es capaz de iluminar con la sola presencia: el sonido producido por un ser vivo. A lo largo de la obra de Coral Bracho veremos cómo el lenguaje es capaz de iluminar

> En los portales, como ruido de cobre,
> como risas de niñas, los colores responden.
> Las luminarias en los umbrales.
> Los tordos bajan al polvo:
> los loros gritan y encienden las estancias, el aire;
> en sus jaulas de alambre, en sus redes de alcándaras y ramajes.
> El licor del estío: el aroma incisivo del heliotropo.

Hay un cambio de escenario y de ritmo en el poema. La accion se desplaza a un exterior. Los colores, que componen físicamente a la luz, responden al ruido, primero inanimado, después al de las risas. Estos ruidos son las luminarias en los umbrales: cada portal entraña uno. Aparecen las aves, la más significativa el loro, quien con su grito solo es capaz de encender la estancia, el aire que está en su jaula, en los árboles. En su burdo lenguaje de animal, el loro es capaz de iluminar. No es raro ligar al lenguaje con las propiedades del agua. Incluso en la visión de Paz, el lenguaje es también líquido "Las artes plásticas y sonoras parten de la no-significación; el poema, *organismo anfibio*, de la palabra, ser significantes."[103] Gaston Bachelard afirma "la *liquidez* nos parece el deseo mismo del lenguaje. El lenguaje quiere correr. Corre naturalmente."[104] así podemos atribuir nuevamente las propiedades del agua a la luz. Aparece después un líquido de propiedades distintas: el licor. La imagen es redonda, todo otoño causa ebriedad. Después el olor que corta, el aroma de una flor que incide, en un oxímoron tácito.

La última estrofa vuelva a cambiar de escenario y de persona. Si bien en el principio la voz poética esta en primera persona, en la tercera estrofa aparece una segunda persona refiriéndose a un "ellos". Antes un verso sólo: "Bajo las tablas, el temor y la calma." Es el presagio. Nuevamente dos elementos. Bien podrían escapar de la atención de un lector desprevenido si no se toma en cuenta que son dos circunstancias opuestas: el resorte a punto de saltar; la calma que precede a la tormenta. Es un verso de un sentimiento casi primordial. Sin embargo no pasa nada

> Deja que pasen.
> deja que inunden con su sombra imprecisa

---

[103] Octavio Paz. *El arco y la lira*. p. 19
[104] Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. p. 270

los resquicios, las fuentes, los piracantos,
deja que impregnen su ansiedad de batracios
en las baldosas tibias.
Savia de lirios.
Como una oscura tajada. Las tardes brotan de los vapores
en la terraza: las noches mecen la flama.
De aquí, los arcos,
los algarrobos
y los delirios.

Ocioso sería decir que no fluye el agua luminosa en este poema. Cada elemento nos habla de un caudal, de una presencia que tiene en su esencia las características de los líquidos. Aquí es líquida la luz, el lenguaje, la sombra: la misma tarde acaece por la acción vaporizante de las terrazas; la savia de los lirios. Hay indudablemente una anfibología que va más allá de las palabras: el poema está lleno de ambigüedad ¿A quién tienen que dejar pasar? ¿Quienes anteceden al temor y la calma? La respuesta bien podría ser las dicotomías antes mencionadas (razón-locura, sueño-realidad). Hay una cierta violencia que recae en la palabra "ansiedad" contrastada fuertemente con la tibieza de las baldosas, regresa después en el verbo "tajar"; una violencia sutil, es decir, un oxímoron. La presencia anfibia es equivalente a los batracios; nuevamente dos elementos: uno de tierra, otro de agua. Los verbos están en plural: "pasen", "inunden", "impregnen". Si nos vamos por la línea del oxímoron y de las dicotomías, se redondearía una interpretación, no sin cierta gimnasia imaginativa, donde locura y razón, recuerdo y presente, sueño y realidad, incluso vida y muerte, serían *esa presencia anfibia* que entra y sale del poema. Otro de los elementos naturales, vivos del poema, son las plantas, los vegetales, que tienen un peso equilibrante en el poema: son el resultado de la unión del agua y la tierra, aunque en este caso, de la luz y el agua. En el octavo verso aparece "las noches mecen la flama", imagen rigurosa, exacta de la calma de un exterior, tal vez provincial, equilibra también a los vapores que propician a la tarde. El último verso es revelador, abraza los núcleos del poema: arcos, algarrobos delirios; es decir, portales, plantas y locura. Parece ser que la clave está en la última palabra. Hay que ver su composición, pues aparece dos veces en el poema: de-lirios. Primero como habitante de una casa que está por ser abandonada (podría ser la razón), después es la savia de las plantas. Ahora, arriesgándome a una interpretación del amasijo hecho de luz y agua, propondré que ésta amalgama es una metáfora de la locura, es decir luz y agua igual a locura. El poema bien podría tratarse de un lento, anfíbico paso de la razón a la locura, en un ámbito sumamente orgánico y vital.

Pero no toda unión agua-luz nos dará la locura. Como veremos más tarde, el rizoma es todo aquello capaz de producir líneas en direcciones tan opuestas como disímiles. Páginas adelante, en el mismo poemario aparece el poema que la da título al libro "Peces de piel fugaz". Más que el contenido del poema, me interesa detenerme brevemente en el título. Como lo mencioné antes, Bracho casi siempre recurre a elementos del orden acuático. Esta vez será la piel de los peces. No representa mayor dificultad recordar precisamente la textura de las escamas: el pez es el animal que refleja de su piel la luz y su composición. La primer estrofa nos habla de esta propiedad de tornasol: "El borde es una boca finísima, una escisión aguda y deslumbrante -el negro como una forma de luz que marca orillas, espacio entorpecido, fuegos limítrofes-. A medida que avanzo el agua cambia."[105] Lo interesante es la negrura que, en oposición a la luz, es la que precisamente la nombra, es decir, nombra a la luz por su opuesto. Considero que la piel es aquí una imagen de la poética de la luz y el agua, debido a su propiedad inasible; contiene en su composición, las características que la luz tiene en la poética de Bracho: basta ver a un pez en al agua para entender cómo se escribe la luz dentro del poema. Más adelante se lee "Pequeños peces de hiedra tornasoleados"; verso que cierra la imagen y que alude directamente a los atributos antes mencionados.

Ya en *El ser que va a morir*, tal vez el poemario más completo y difícil de Coral Bracho, encontramos un poema exclusivamente dedicado al agua. En este libro, merecedor del premio Aguascalientes, Bracho delimita su propio universo. Con precisa cartografía, va creando un espacio propio y sensible. *El ser que va a morir* destila sensualidad y erotismo. Es precisamente en este poemario donde los críticos se topan con una encrucijada. Chouciño cita dos conceptos de Julia Kristeva, conocida por su crítica literaria feminista. Estos conceptos son fenotexto y genotexto. El primero se refiere a lo libros cuyo estructura es organizada, totalitaria y masculina; en oposición, el segundo es un rechazo a la estructura organizada, es libre y femenina, además impide la idea de comunicación poética única entre lector y poeta. A su parecer, Coral Bracho entra en la segunda categoría, donde el texto busca la sensación de placer antes que el significado del poema. Aún siento que está alejada de la realidad poética de Bracho. Chouciño piensa que "La dispersión de significados impide una clausura, un mensaje único, pero el disfrute que proporciona la lectura de este tipo de poemas está garantizado."[106] Quien busque un mensaje único en alguna poesía de poetas contemporáneos buscará en vano. No puedo decir que la

[105] Coral Bracho, *Op. Cit.*, p. 34
[106] Ana Chouciño, *Op. Cit.*, p. 140

apreciación que tiene Chouciño de Coral Bracho es errónea, porque estaría anulando la mía propia, sin embargo creo que su lectura es incompleta y exterior al poema, antes de dedicarse al poema mismo. Acierta en describir un deleite sensitivo en la poesía de Bracho, pero como le veremos más adelante, éste responde a la creación rizomática.

Antes de pasar a la propia materia poética, haré una breve acotación sobre el título del libro. Bachelard afirma que "... el agua proporciona el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial."[107] Por su gran contenido erótico, el poemario se refiere a la *pequeña muerte*, a la relación sexual. El poema más conocido de *El ser que va a morir* es sin duda "En esta oscura mezquita tibia" de un alto contenido erótico, donde la voz poética describe la geografía del cuerpo del amado con exactitud, los primeros versos "Sé de tu cuerpo: los arrecifes, / las desbandadas, la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia incita)" refleja una sabiduría y un control sobre el cuerpo masculino, describe con el oficio de un consumado geógrafo las posibilidades corporales del amado, y sus descripciones se basan única y exclusivamente en los sentidos, y las hace empezando con elementos propios de su poética: los arrecifes, la luz inquieta, la lluvia. Valeria Manca realiza un acertado estudio en su antología: *El cuerpo del deseo*, donde descubre que hay un "... elevado número de mujeres poetas que han hecho del erotismo una de las principales fuentes de inspiración de su propio trabajo poético."[108] Evidentemente Bracho se encuentra en la antología.

A pesar de ser un poema fuerte y bello, no tomaré mas que algunos versos, donde se hace patente su poética, pues analizarlo todo sería tomar una dirección completamente distinta, además de que el poema, para efectos de la tesis, es bastante largo. Uno de los versos que reflejan nuevamente la maquinaria poética de Bracho:

> Distendida, la luz se adentra, se impregna (como un
> perfume se adhiere
> a los limos del mármol) a este hervor habitable; en tus
> muslos su avidez se derrama:
> En sus nichos, en sus salas humeantes y resinosas,
> deslizar. Vino, cardumen, manto, semillero:
> este olor. (En tu vientre la luz cava un follaje espeso que
> difiere las costas, que revierte sus aguas)

---

[107] Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 78
[108] Valeria Manca, *Op. Cit.*, p. 17

Todo es líquido en la poesía de Bracho. Si analizáramos a fondo el poema, tal vez encontremos que ahora el binomio luz-agua nos darían dicotomías de sexualidad, y las posibilidades se reducirían casi a la certeza de que asistimos a la comunión del cuerpo femenino y masculino. Me interesa resaltar sobre todo, las propiedades de la luz, que nuevamente son líquidas, además, no sólo tiene la fluidez y la capacidad de originar vida, sino también un carácter erosionante. La aparición reiterada de paréntesis y el caso omiso a la puntuación responde a la escritura rizomática que analizaremos después. Ahora, en el poema se privilegia el sentido del olfato: perfume, el olor; aunque también tienen las potencias de la ductilidad. Vemos que hay un uso reiterado de sibilantes que nos trasladan a los ámbitos de un silencio religioso, ya que durante el poema se hace la alusión a una mezquita, es decir, el cuerpo del hombre es la *mezquita tibia* que da nombre al poema. Hay un uso también de las vocales abiertas *a, e*; insisto, la vocal *a* es para mí, la de mayor carga erótica. Alma Rosa Jiménez añade que el amor de la pareja ocupa temáticamente el poemario "El agua se une a una forma de amor que refleja y recrea a los amantes aportándoles saberes: un amor que los engrandece, los deleita e inserta en un medio en el que sus cuerpos comulgan con la naturaleza del agua y se funden en ella."[109]

En el poema "Agua de bordes lúbricos" se transparenta fielmente la tramoya poética de Bracho, se deja a un lado el tema de los amantes y el erotismo, se enaltece al agua. Es uno de los poemas que yo llamo temáticos, pues el peso de la poética propia del autor se plasma con todo su esplendor en la página en blanco

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

Observamos nuevamente el uso reiterado de la vocal más abierta. Bachelard me ayuda nuevamente a completar mi lectura: "... la vocal *a* es la vocal del agua (...) Es el fonema de la creación por agua. La *a* indica una materia prima. Es la letra inicial del poema universal."[110] En este poema el agua se presenta con todos sus matices y posibilidades. Esta primera estrofa es una enumeración de lo que es el agua para la voz poética. Se leen las distintas posibilidades, aunque cada agua implica una imagen independiente: no se habla

---

[109] Alma Rosa Jiménez, *Op. Cit.*, p. 252
[110] Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 281

del Agua, sino de una agua en particular, la que adquiere diversos matices y sirve al lenguaje para crear. Con su poesía Coral Bracho ha establecido no sólo un diálogo, sino una correspondencia, un destino de agua. Albert Béguin señala "el poeta (...) con todo su ser, aspira a la unidad en que ya no hay ni sujeto ni objeto, en que la imagen nacida en el yo y los movimientos de lo 'real' están ligados por una incesante correspondencia."[111] Este corresponderse de Bracho, la luz y el agua es el cimiento de una obra vigorosa. Además, cada imagen favorece a la ensoñación. En un mundo acuático, se pierde la oposición fondo/forma de la que habla Jean Cohen. En el agua se estaría en un ambiente muy cercano al de los sueños, por la consistencia, por la difuminación de la luz, por la lentitud de los movimientos, etc.

En otras estrofas del mismo poema encontramos lo siguiente

> -sobre el silencio arqueante, sobre los istmos
> del basalto: el alga, el hábito de su roce,
> su deslizarse. *Agua luz*, agua pez: el aura, el ágata,
> sus *desbordes luminosos*; Fuego rastreante el alce
>
> huidizo -Entre la ceiba, entre el cardumen: llama
> pulsante;
> agua lince, agua sargo (El jaspe súbito). Lumbre
> entre medusas.
> -Orla abierta, labiada; aura de borde lúbricos,
> su lisura acunante, su eflorescerse al anidar: anfibia,
> lábil -Agua, agua sedosa
> en imantación; en ristre. Agua en vilo, agua lenta -El
> *alumbrar lascivo.*

En este par de estrofas encontramos tres imágenes reveladoras: "Agua luz", "desbordes luminosos" y "alumbrar lascivo". Todas son capitales en la construcción de *El ser que va a morir*. El "alumbrar lascivo" no es más que nombrar el entorno altamente erotizado: el cuerpo masculino, la cópula, las humedades corporales. La luz y el agua están rodeados de una exuberante flora y fauna: alces, algas, medusas, ceiba, cardumen: un ecosistema poético luminoso. El agua, creación y destino en Coral Bracho. Formalmente hay aliteración, nuevamente de la vocal *a*, evidentemente; aliteración en consonantes líquidas, sobre todo la *l*. Aparece entre versos el fuego, elemento *leit motif* que forma un punto, una palabra de significaciones distintas. En "Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente" aparece como signo de la muerte; en "Peces de piel fugaz" en la linde que

---

[111] Albert Beguin, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria*, p. 144

hace resaltar a los peces: en este poema aparece como un búsqueda del ciervo, símbolo durante los años del erotismo. También leemos con frecuencia un desborde, ya sea de la luz o del agua misma. Creo que se debe a la simple fuerza patética, el agua en su desborde, busca resquicios, grietas donde colarse, espacios naturales para fluir. A la combinación de la imaginería elemental de Bracho, la luz que nos inunda no es una imagen gastada, en Bracho suena a río, al río en el que todos queremos nadar.

A final el poema se cierra. No es nuevo en Bracho que los poemas repitan versos, como un coro, y que finalicen con los iniciales

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

de medusas,
láctea, sinuosa: Agua.

Encontramos nuevamente la transgresión a las normas ortográficas en lo que se refiera a la puntuación y los mismos elementos estructurales: también el mismo hábitat. Sin embargo, el poema cumple su cometido de *nombrar* el agua, su agua. Envuelta en arboresencias marinas, en lactantes aguas, Bracho se siente en un ámbito natural de pertenencia. Éste es su territorio, su fluyente y líquido contorno. La luz, como se verá en el análisis del siguiente poema, se encuentra *dentro* de ella, es decir, vive allí, casi por elemental naturaleza. En *Medusario*, además de la lectura sobre los rizomas en Bracho, se encuentra lo siguiente "Se trata de una poesía acuática, en el sentido más cabal: los versos van buscando ríos, arroyos, cascadas, mares; al hacerlo, inventan mapas, rutas planicies. El agua borra, reescribe y vuelve a borrar, en un eterno palimpsesto devorado por el tiempo." Esta interpretación tiene la claridad meridiana que da la complicidad de ser creador en la lectura y relectura de la poesía de Bracho. Verdad es entonces, que Bracho es una poeta de agua y de luz.

No es raro ver que existen las lecturas de una poética del agua en Coral Bracho, como la de Francisco Serrano, quien en su antología de poesía mexicana *La rosa de los vientos*, escribe "Coral Bracho posee una voz hecha de registros profundos y sinuosidades líquidas: su poesía avanza en ondas, rápidas o morosas, y se desborda en imágenes

húmedas en que la sensualidad complementa el gozo contemplativo que celebra la vida en todos los sentidos."[112] Sin embargo, la luz no ha merecido los suficientes méritos, para los críticos que he mencionado. Para Bracho la luz es, como lo expuse, fundamento de vida: el lenguaje ilumina, el agua ilumina; el lenguaje que tiene cualidad de agua, ilumina. Pero no sólo eso, también la vida misma ilumina. Basta ver el siguiente poema par afirmar que la luz en Bracho es pilar en su obra

> Bajo los arcos rosados de los portales
> quebramos piñones con una piedra,
> su carne, también rosada,
> ilumina la tarde.

En estos versos, lo orgánico, lo productor de vida, ilumina la tarde. La ensoñación se deja ver en las imágenes del poema. Se puede sentir un aire de provincia, además de la sensación nostálgica de una infancia lejana. La voz, como lo mencioné antes, de tan líquida también ilumina. Aquí un verso del poemario *Tierra de entraña ardiente* que muestra la voz luminosa: "Un niño alumbra con su voz un recinto." La luz líquida es el lenguaje.

El siguiente poema forma parte de *Tierra de entraña ardiente*, mismo que se hizo en colaboración con la pintora Irma Palacios. A cada cuadro correspondía un poema. Para mi estudio utilizaré "Atrás del agua", constancia una vez más, del patema ligado con el agua y la luz. El lenguaje ya es distinto, no volverá a ese "cuestionamiento del lenguaje" que propugna Chouciño, es por eso que es tan importante los dos últimos poemarios de Bracho, porque reafirma una condición que de tan natural no de puede negar.

> Atrás del agua
> hay aposentos, estancias,
> jardines de áureos perfiles
> y esplendor insondable.
> Bajan
> y se despliegan en delgados tamices,
> en velámenes densos, en claridad.
> Atrás del agua se tiene el tiempo

Si ya *nombro* su agua, ahora funda su casa en ella. Bracho no se niega, no tiene porqué hacerlo, es poeta. Vivir dentro del agua es vivir en una ensoñación permanente: "el agua va a aparecérsenos como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa. Una poética del

---

[112] *La rosa de los vientos*, p. 20

agua, a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad. El agua le sugiere necesariamente al poeta una obligación nueva: *la unidad de elemento.*"[113] Encontramos en *Tierra de entraña ardiente* un lenguaje con imágenes más sencillas. La naturaleza regresa para asentarse en un ámbito totalmente acuático. No lo habíamos mencionado, pero otro lugar que utiliza Bracho como escenario poético será el jardín; ya lo vimos en el primer poema, su último libro *La voluntad del ámbar* abre con otro jardín. El jardín será una zona de alta poesía, es una perfecta maquinaria donde la luz y el agua se unen para dar vida, color, sonido, aire, etc., los esplendores de Bracho serán fruto de sus jardines poéticos. El tiempo también es resultado de la cópula agua-luz, como en un primer poema propusimos la locura. El tiempo también será tópico en Bracho. Hay un encabalgamiento, último verso de la primera estrofa termina en la segunda. Es como si dejara pasar el tiempo. Sin embargo, la siguiente estrofa es altamente significativa para la tesis que propongo

> de entonces,
> ya humedecido,
> ya derramado entre las mínimas grietas, entre los íntimos
> escollos. *Allí*
> *puede tocarse la luz. Puede tenerse entre las manos, latiendo,*
> *vibrante y límpida, como pez.* Brota
> entre los lienzos, se esconde:
> con sus destellos aguzados recorre, borda y deshila
> un oscuro tapiz. Se hunde en la noche
> palpitante.

El tiempo, primer núcleo en la segunda estrofa, adquiere las características del agua. Después se desplaza para anunciar la luz. Finalmente se deja ver cómo es la luz en la poética de Coral Bracho. El tiempo se torna habitante natural del agua y allí, justamente en los más íntimos escollos está la luz. A pesar de que en este poemario Bracho deja ya el lenguaje "científico" de *El ser que va a morir*, la imagen del tiempo penetrando en las "grietas" del agua es granítica, es decir, oximorónica. Al agua se le da la propiedad de la dureza. El agua entonces es diamantina, transparente, capaz de cortar y ser cortada con la precisión que sólo el tiempo da: erosión. Alma Rosa Jiménez precisa: "De otra parte, a los estados del agua se ligan tonalidades lumínicas -diafanidad, reflejo, transparencia, vítreo, brillo, destello, fulgor, llama, luz, lumbre, sol- que precisan matices de la percepción (...) o luz refractada que permite la apreciación del color en imágenes iluminadas que aumentan la

---

[113] Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 30

belleza plástica del poema."[114] Ahí, donde el agua deja pasar con su dureza la puntualidad del tiempo, habita la luz. Ahora, la luz es un organismo, como un pez, diáfano, claro. La luz es un animal acuático: late y vibra: respira, forma nueva vida. La luz vive y es capaz de crear, con sus destellos como agujas, un tapiz oscuro. Tan natural, la luz tiene la capacidad de hacer un tapiz: la luz viva y creante. ¿De qué tamaño es la imaginación de Bracho que en el papel la luz crea un tapiz oscuro? Hay que tener cuidado, no es un tapiz negro, es un tapiz falto de luz. Después se hunde en la noche, no en el agua. La luz es un pez en el agua que al salir de su ámbito se pierde: noche. Ya antes Bracho había dotado a la noche, es decir, a la oscuridad, de propiedades líquidas. Aquí es un lugar, un medio contrario al agua. Aún así, con estos versos Bracho *acuatiza* el universo y lo hace dándole propiedades de agua al tiempo, a la luz, al espacio en general.

En la siguiente estrofa está la acuatización del universo con su privilegiado habitante que es la luz: Bracho narra la vida detrás del agua, que no necesariamente se realiza en el espacio privilegiado físicamente para que esto suceda, es decir, ríos, lagos, océanos, etc.

> Son filamentos del espacio
> sus rastros de oro. Son vellones de tiempo que se deslizan
> para narrar la historia, una vez,
> y otra, y otra, siempre distinta. Son tejidos fugaces
> como un sopio. Como un fulgor.
> Atrás del agua,

Se podría leer con claridad la construcción de un espacio propio y natural en la poesía de Coral Bracho: éste, como dije con anterioridad es acuático. Llama la atención la imagen de "vellones del tiempo" pues condensa de una vez, el tiempo que corre distinto para cada uno de nosotros y ya juntos, esos vellones narran una historia que se repite siempre distintamente: la nuestra. Al igual que la metáfora de Elsa Cross[115], el tiempo y los hilos que no existen pero que dejan una preciosa y material huella de su paso. Nuevamente la estrofa termina con el primer verso de la siguiente, ligando en una frase dos ideas sobre la mismo temática: una vida, la nuestra, atrás del agua.

En las siguientes estrofas la poeta dará finalmente el sentido de su propuesta. El universo hecho agua y sus brillos constantes. Creación y destino, la poética de la luz y el

---

[114] Alma Rosa Jiménez, *Op. Cit.*, p. 255.
[115] Aquella que dice "El tiempo, huellas de una gacela que jamás existió."

agua anida profundamente en las líneas de Bracho, y hace suya esta dualidad para luego liberarla.

Los mismos brillos, los mismos trazos
vuelven y acechan bajo el cristal. Los mismos cauces
que lo estremecen. Voces
que recorren los patios, que despiertan en risas,
en dinteles. Recuerdos ávidos y embriagantes,
anegados de luz. Son espacio

sus reflejos. Son veneros sus sombras.
Voces y sol entre los huertos
de una eterna y colmada
ciudad cambiante. Una ciudad profunda
y cristalina.

La liquidez del lenguaje y la voluntad poética de Coral Bracho hacen, del cosmos, un lugar vital y acuático. Todas las cosas tienen la fluidez del agua. Cada detalle de la vida en tierra se repetirá en el agua, las voces, las sombras, el sol, "los mismos trazos (...) acechan bajo el cristal. Está claro los elementos de Bracho, su paterna y su ensoñación. Octavio Paz, en su libro *El arco y la lira*, observa "En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en 'otra cosa'."[116] Bracho pone en libertad su materia y ésta fluye como pez en el agua. Creo ocioso repetir las constantes de la poética de la poeta, pues ya su justificación se da por sí sola. Creo, sin embargo, refrendar las opiniones de Bachelard, para apuntalar aún más esta parte de mi análisis; con respecto a la acuatización del universo escribe lo siguiente "El agua se transforma, entonces, en una especie de patria universal al poblar el cielo con sus peces."[117]

Bracho nos hace "peces de piel fugaz", metáfora de nuestro paso humano y mortal, eterno y distinto. La luz nos toca y la descomponemos en colores y sus matices. La último estrofa del poema confirma mi lectura

Entre la vida y la muerte,
entre sus filos,
gotea el silencio. Suben

[116] Octavio Paz. *Op. Cit.*, p. 22.
[117] Gaston Bachelard. *Op. Cit.*, p. 84.

los peldaños al agua. cruzan. se encienden
por los delgados
laberintos. Son la ficción de una secuencia,
el sentir de un trayecto. Unos en otros miran,
se reflejan; *son la misma sustancia,*
el mismo instante en su acaecer ancestral; la misma imagen,
creciente, fresca,
detrás del agua.

La necesidad de acuatizar el universo hace gotear al silencio entre la vida y la muerte. Puntual metáfora del la fluidez absoluta del ciclo humano. Todos somos "la misma sustancia". el tiempo humano es "el mismo instante en su acaecer ancestral". En la estrofa anterior. las ciudades cambiantes, en su ámbito fluido, son una reminiscencia a Heráclito, pues las aguas de la poesía de Bracho no son aguas en reposo, son aguas vivas, distintas siempre en su devenir. Todas imágenes heraclitianas, la misma forma de vida, sólo que esta vez, detrás del agua. Conviene hacer una precisión pues hay una lectura en la que se caería fácilmente: no es bajo el agua, es detrás de ella; asumir que es una vida subacuática la que anhela la voz poética sería caer en la simpleza absoluta. Lo que quiere es atravesar la horizontalidad del agua, acceder a un mundo distinto pero igual. Detrás del agua el mundo también cambia. sólo se viviría en un orbe *físicamente fluido,* la cópula final de la luz y el agua.

Ya en *La voluntad del ámbar* se reafirma la poética de Bracho; su espacio poético será ocupado por imágenes y metáforas donde el agua y la luz son uno: "Desde el espectro líquido / de otro mundo..." que bien podríamos ligar con el poema anterior; "niebla de luz", pues la niebla es una forma "aérea" del agua; "el ruido solar del agua", imagen limpia de sonidos pero clara visualmente; "El ágata / nimba el tiempo, / bebe su luz", pues el poemario habla de "piedras luminosas", pues en el poemario, el agua y la luz se funden en el ámbar: "Juegan los dos con una piedra / que emana luz" empieza un poema, y más adelante:

Ámbar redondo
y luminoso, conjuga,
enlaza
su voluntad.
Es impulso y sendero. Centro.
Desorbitado aliento. Tiene el peso
contundente de un astro y la transparencia suave,
profunda,
de un estanque despierto bajo el oro del bosque.

Impulso y sendero: creación y destino. El ámbar es la solidez de la poética de Bracho, la convicción de la potencia ensoñadora del agua y la luz que en sus versos solidifica no solo en piedras luminosas, sino en palabras vivas y cambiantes, materia líquido y sensible de luminosidad: "El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos."[118] Este ha sido sólo un acercamiento a la obra de luz y agua de Coral Bracho. Cerraré su capítulo con la propuesta rizomática

2.- El rizoma

Además de ser una poeta consagrada a la luz y el agua, Coral Bracho tiene otra vertiente en su poesía, explorada en sus primeros dos poemarios, sobre todo en *El ser que va a morir*, donde utiliza el concepto de "rizoma". Para hablar del concepto de "rizoma" expondré algunos puntos del libro *Rizoma* que, como mencioné antes, tradujo la poeta. El primer concepto que llama la atención por sus profundas afinidades con los conceptos poéticos que expongo en mi tesis es el de "composición maquínica" que es en mayor medida una poética: "En un libro, al igual que en todas las cosas, hay líneas de articulación o de segmentariedad, planos, territorialidades; pero también, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación. Las velocidades comparadas de circulación de flujo, según estas líneas, llevan en sí fenómenos de retraso relativo, de viscosidad o, por el contrario, de precipitación y ruptura (...) Todo esto, líneas, velocidades medibles, constituye una *composición maquínica*."[119] Sorprende porque esta "composición maquínica" encajaría perfectamente con la propuesta teórica de mi tesis, es decir, es muy parecida a la unidad patética de Cohen y a la ensoñación de Bachelard. Para dar cuenta de la similitud, pongo algunos ejemplos escogidos en el libro de Deleuze y Gauttari: al referirse a la "composición maquínica" de Franz Kafka mencionan que ésta es una *máquina burocrática*: parecida esta distinción a la que yo he hecho de los poetas de mi tesis. La propuesta cambia después para unirse puntos distintos. Entre algunas características del rizoma encontramos las siguientes: conecta a un punto cualquiera con otro punto, y cada uno de sus trazos no remite a trazos de la misma naturaleza, pone en juego signos muy distintos e incluso no-signos; se compone de dimensiones, no de unidades; no es múltiple, es una multiplicidad; lo componen líneas de segmentariedad de estratificación, líneas de fuga, desterritorialización, todas dimensiones que hacen que la

[118] Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 41
[119] Gilles Deleuze, Felix Guattari *Op. Cit.*, p. 8

multiplicidad se metamorfosee cambiando de naturaleza: contempla lo mejor y lo peor: es una antigenealogía: el rizoma se remite a un mapa siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, nunca a una foto, a un calco: el rizoma actúa por variación, expansión, conquista, captura, picadura: es un sistema acentral, es decir, no jerárquico: se relaciona con lo sexual, lo vegetal, lo animal. El rizoma nunca será arborescente.

Coral Bracho expone, en un poema, la interiorización de este concepto en su obra. En *El ser que va a morir* encontramos un texto llamado "Sobre las mesas: el destello" con un epígrafe de *Rizoma*, mismo que da una idea general de dicho concepto: "El rizoma, como tallo subterráneo [...] tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de realidad [...] produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo deja de actuar por su cuenta propia..."[120] También tiene un llamado a pie con una acotación de lo que el lector vería del destello sobre la mesa, es decir, el poema: "Esto es un corte de rizoma visto al microscopio: la perdiz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos."[121] Encontramos lo que parece ser una nota incoherente. Una lectura incorrecta tomaría esta acotación como simple lenguaje erudito por no decir que no lo tomarían en cuenta para una lectura del poema. Hay cuatro oraciones que no parecen estar ligadas entre sí; en primer lugar el rizoma es una idea, un concepto que, evidentemente, no puede ser visto con microscopio: luego el ave que es la célula de la papa pareciera ser una imagen visual, como si en realidad sí se viera a través de la lente del microscopio; después la referencia vaga de un espacio que no existe o es simplemente decorativo; finalmente la indicación de una referencia completamente distinta a la propuesta por las oraciones anteriores. Éstas son las líneas de fuga que comprenden la propuesta rizomática de Bracho, son oraciones que desterritorializan y llevan al buen lector al campo que la voz poética quiere. Pienso que no hay barroquismos, hay un punto, no escrito, del cual se desprenden las oraciones.

El poema empieza con "palabra seca", contrario a la palabra poética de Bracho: es una palabra que está vacía, sin embargo, es capaz de generar esa planicie:

> En la palabra seca, informulada, se estrecha
> rancia membrana parda ((decir: fina gota de aceite para el
> brillo matinal

[120] Gilles Deleuze, Felix Guattari en *El ser que va a morir* p. 73
[121] Coral Bracho p. 73

de los bordes, para la línea
tibia, transitada que cruza, como un puro matiz, sobre
el vasto crepitar, sobre el lomo colmado,
bulbo --una gota de saliva animal:

Como lo escribo líneas arriba, la "palabra seca" parecería contraria a la obra de Bracho, pero no es así, inmediatamente se desprende una membrana y se abre un doble paréntesis. Notamos una puntuación casi caótica, como en anteriores poemas. Dentro del doble paréntesis se desplegará el rizoma, pues se cierra muchos versos después, para volverse a abrir y cerrar un par de veces más: casi todo el poema acontecerá dentro del doble paréntesis. En *Medusario* encuentro la única lectura que indagó sobre los rizomas, ni Chouciño, ni Castañón, ni Cansigno han dado con la lectura a través de aquéllos: "La poesía de Coral Bracho se articula a través de rizomas: tallos subterráneos que se bifurcan hacia múltiples direcciones y que, sin ningún orden progresivo, van acumulándose sin forma ni raíz. Así, los poemas de Bracho están hechos de imágenes que no componen un todo; no concluyen (pueden terminar en coma, punto, punto y coma o simplemente carece de puntuación), no configuran una idea completa."[122] Verdad es que esta antología aparece en 1996 y no toma en cuenta sus últimos libros, donde el rizoma es dejado de lado para dar paso a una poesía más sencilla pero no simple. Aquí se encuentra uno de los grandes errores de la crítica. Alma Rosa Jiménez escribe una queja sobre la puntuación a la que somete Bracho en sus poemas, pues a su parecer, tanto la puntuación, como el desarrollo de los símbolos que presenta su poesía, restan deleite intelectual. Chouciño cierra nuevamente la puerta de la hermenéutica y menciona que la de Bracho es una poesía que deconstruye para construir, y que cuestiona los mecanismos y construcciones que hacían que el lenguaje transmitiera su mensaje con transparencia. Cansigno habla de barroquismo y cierto modo hermético en el lenguaje.

La poesía de Bracho, y más la rizomática, no busca ni exige explicaciones, verdad. Pero esta es una característica del rizoma: "No se deberá preguntar nunca lo que un libro quiere decir, significado o significante: tampoco deberá tratarse de comprender nada en un libro. Únicamente vale preguntar con que funciona: en conexión de que hace pasar o no intensidades: en cuáles multiplicidades introduce y metamorfosea la suya: con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo."[123] Las complicidades entre mi postura y la de *Rizoma*, creo yo, saltan a la vista. No es que en el rizoma Bracho deje a un lado su poética

[122] *Medusario*, p. 387
[123] Deleuze y Guattari, *Op. Cit.*, p. 9

de luz y agua, no, son estos cuerpos los que se conectarán para hacer los rasgos intensivos del rizoma, son los artefactos creadores del deseo, son *la máquina de agua y luz*. Sus multiplicidades se metamorfosean para crear una obra consistente.

El resto del poema describirá una vasta planicie[124], llena de humedades y de objetos vivos orgánicos: urracas, perdices, pedúnculos, lenguas, etc. Más adelante se dará con el rizoma

> Libar desde las formas borboteantes; la lengua entre las
> texturas engranadas, las vulvas
> pristinas en sus termas; lluvia a los núcleos
> astillados; *rizomas* incontenibles entre los flujos, las
> pelambres exultadas, espumantes, de estar:
> bajo las riendas fermentables, las gualdrapas. Embedido
> en las blandas, extensivas. Desbordado.
> Volúmenes irascibles entre la paja exacerbada, germinante

Ana Chouciño habla de una poesía del lenguaje: Deleuze y Guattari hablan de que el lenguaje es rizomático. Las humedades se ligan a lo erótico. Ya antes mencioné que el rizoma suele ser sexual. En estos versos predominan los líquidos corporales de forma directa e implícita. Esta vez no arriesgaré una explicación que traería abajo la frágil formación del rizoma poético. Romper con un equilibrio crítico equivaldría a romper la tesis. Sólo me limitaré a señalar la cualidad germinante del rizoma, por eso es necesaria la humedad entre los versos. El lenguaje es cascada. El lenguaje, reitero, es rizomático. La palabra seca fermenta en los siguientes versos, todos ellos afuera de los dobles paréntesis.

> En la palabra seca, informulada, se estrecha
> rancia membrana parda
> tensas enturbiadas,
> se estrecha, ronca membrana
> parda; su red empaña
> lentas, empalmadas
> huecas; su costra opaca

La adjetivación de la palabra seca es definitiva. En el rizoma se inscribe lo bueno y lo malo. Si la palabra seca extiende una membrana parda, oscura, dentro se extenderá la humedad germinante. El rizoma une los opuestos, conquista. Dentro del doble paréntesis existe una libertad. "La libertad del rizoma de Coral Bracho es asumida a través de la

[124]Para Deleuze y Guattari las planicies son "toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales para formar y extender un rizoma."

IX.- Conclusiones

El propósito de mi tesis es claro: delimitar a cada poeta desde su poesía para demostrar que son tan disímiles que verdaderamente no hay una cauda que los aglutine temáticamente. Las corrientes de la poesía mexicana durante el siglo XX , hasta mitad del éste, son perfectamente definibles. Poco a poco la línea que distinguía a un poeta de otro se fue acentuando. El primer indicio lo encontramos en la generación de "Taller". Lo mencioné antes y lo menciono ahora, a Octavio Paz no se le conoce por haber sido miembro de ésta. No obstante, con *Poesía en movimiento*, se trató de formular un último *canon* en nuestras letras. El paso de la estafeta era evidente: dar acceso a las nuevas generaciones. Si la lógica hubiera prevalecido y la intención de formular un muestrario de nuevos poetas se hubiera manifestado, veríamos hoy una antología de José Emilio Pacheco u Homero Aridjis. Ninguno de los dos ha realizado hasta ahora una antología que cumpla y continúe con sus predecesoras. Hemos visto, sí, una especialización en el estudio de nuestras letras. Cada nueva antología es más un instrumento que sirve al investigador que al potencial lector de poesía. Resulta irónico que mucha de la poesía que se está escribiendo tenga un lenguaje, por decirlo de algún modo, callejero. A pesar de esto, nuestra poesía goza hoy día de muy buena salud.

Tradicionalmente, la poesía en México es uno de los pilares más fuertes de la cultura. La tradición se extiende antes de la llegada de los españoles. En estos últimos años la travesía es casi perfecta, redonda. Los cuatro poetas que he analizado cumplen con un periplo propio, una cauda personal que se aleja una de la otra. Creo que he logrado mi objetivo al analizar en cuatro capítulos, las poéticas de los autores recientes. Francisco Hernández se ocupa de la luz: ésta bien pudiera ser la locura que atormenta a los personajes o máscaras de sus poemas o la misma creación artística. Creo que este poeta está destinado a ser el más leído de los cuatro. Esto no lo digo en detrimento de la calidad poética de los otros tres. Sin embargo, la facilidad de su lenguaje y de sus imágenes, tiene las potencias necesarias para llegar profundamente a la sensibilidad del lector. Anticipo que Hernández será el creador de una escuela poética, es decir, será el poeta faro, de las generaciones más nuevas. Considero que de alguna forma ya lo es.

Vicente Quirarte elabora la poesía amorosa en México. Sus versos son ese paradójico combate que es toda relación afectiva. Tal vez sea la poética más clara de los cuatro escritores analizados. Cada uno de sus vocablos entraña una amante y un amado o

sintaxis. Hay en esta escritora una construcción articulada desde la destreza lúcida y gimnástica del lenguaje. Hay puntas de fuga, asociaciones derivativas de los significantes, vueltas semánticas. El deseo es el motor principal en la producción de imágenes. Corresponde a una visión empalmada con lo húmedo o acuático."[125] Fuera de los paréntesis existe una palabra, seca, parda, opaca sí, pero que es capaz de generar una red rizomorfa.

La palabra final del poema es "Estar:))" con los dos puntos y los paréntesis al final. Otra línea de fuga: desterritorialización que coloca a la poesía al lado del lector. Hay una búsqueda de puntos para extender nuevos rizomas: "Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que tienen el aspecto de raíces, o mejor aún se conectan con éstos, penetrando en el tronco, libres para servir a nuevos usos extraños."[126] El poema abre la posibilidad, la raicilla para conectar a otro tronco. En sus últimos poemarios Bracho ya no recurrirá a este complejo ejercicio poético. Sus poemas serán más claros, cristalinos. Su palabra fluirá tranquila en una ensoñación de agua. La luz cumple su función, pues surgirá de la vitalidad más enconada: semillas, aves, gritos de niños, risas; e iluminará el espacio propio de una poética que se brinda generosa al lector avezado. Bracho no es una poeta para leer superficialmente. Exige una exploración, un sumergirse en lenguaje para sabernos agua y luz. Unidad patética de altos vuelos. Bracho y su escritura inscriben con letras de agua y luz, una corriente singular y poderosa en la poesía mexicana contemporánea. Nunca antes mi tesis fue más cierta, pues Coral Bracho, su poética, es una sola, única corriente literaria.

[125] *Medusario* p. 388
[126] Deleuze y Guattari, *Op. Cit.*, p. 26

viceversa. Como lo vimos, su amor desbordado tiene tres vertientes: la ciudad, el amor mismo y la creación literaria. Tengo la fortuna de conocer al maestro Quirarte, puedo atestiguar que lleva la poesía en sus movimientos, en su forma de hablar y tratar a las personas. Es un hombre de letras, además de tener una vida académica prolífica. Quirarte se ha forjado un interior lleno de palabras poéticas que se consumen en el eterno combate amoroso que es toda poesía. Las mejores letras del maestro Quirarte están por venir.

Elsa Cross tiene una palabra poética cruzada por mitologías y dioses de otras culturas. Su poesía, casi mística, ha sido tal vez la más difícil en mi análisis. Sin embargo, los descubrimientos a los que llegué a través de su lectura son entrañables a la vez que sagrados. Cross teje con su poesía un telar divino y cubre al cielo poético mexicano con una nueva visión. Nadie como ella nos ha traído otras culturas. La poética del telar sagrado, después de meses, considero es la más acabada de las cuatro. Casi inaccesible para el lector desprevenido, la de Cross es una poesía fuerte y retadora. Si Francisco Hernández es el poeta que más se lee de los cuatro, Elsa Cross tiene la poesía más madura, la de los logros más perfectos. Y esto no es más que una consecuencia de que cada poeta es su propia corriente. Elsa Cross también cumple con una vida académica saludable dentro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Coral Bracho, junto con Elsa Cross, nos presenta casi las mismas dificultades para penetrar en su poesía. Sin embargo, la lectura en voz alta de Bracho lleva a un deleite poco explorado por los poetas recientes. Su lectura destila agua sensual luminosa y nos sumerge en un estado de ensoñación casi perfecta. Surcada por raicillas, Bracho compone una planicie de poesía húmeda y deleitable. Coral Bracho o el placer de la lectura en voz alta. Bracho tiene la cualidad del lenguaje. Para algunos un defecto; para los buenos lectores, un placer. Descifrarla es tirar lazos, siempre distintos, a otros mundos, otras sensaciones. Sus líneas de fuga son capaces de llevarnos a una orbe enteramente sensual y auditiva; sus líneas de territorialización son capaces de enfrentarnos a la raíz de nuestros propios sentidos. Bracho lleva también una vida dedicada a la investigación académica.

A la par con Cohen y Bachelard, creo que he logrado mi propósito: establecer que en la poesía actual, más que escuelas existen poetas. Los cuatro escritores que he estudiado se definen a sí mismos desde la arena cambiante de la poesía. Los cuatro tienen una forma distinta de ser marea; los cuatro aseguran la perpetuidad de nuestras letras; los cuatro hacen suya la tradición, la renueva, la reinventa. Nunca como antes la poesía mexicana había sido

tan prolífica en talentos y escritores. Reafirmo nuevamente mi postura al decir que en la actualidad el número de corrientes es directamente proporcional al número de poetas. Una aclaración, el método de análisis que utilicé, como lo he repetido, tuvo dos pilares: Gaston Bachelard y Jean Cohen. Creo que el método tiene sus raíces en la pura y simple lectura de poesía. El avezado lector de poesía siempre encuentra las vetas elementales de los poetas. No es un método definitivo, porque éste se puede prestar a nuevos elementos: nuevas dicotomías que hagan de los cuatro poetas que analicé, otros distintos. Varios críticos fueron apareciendo a lo largo de mi lectura, pero fueron Bachelard y Cohen los que dieron a mi tesis, una consistencia de ensoñación: consistencia de poesía.

Sólo resta hacer las siguientes preguntas: ¿Hacia dónde se dirige la poesía en México? ¿Qué le depara en el futuro? El panorama se extiende difícil, pero es verdad que siempre se habla apocalípticamente de la poesía en México, por no decir que de la poesía en general, sobre todo en estos tiempos donde los medios cibernéticos parecieran quitar espacios a la imprenta. La literatura toda debe aprender a convivir con estos nuevos elementos. Así como hay una veta importante de poetas que conjugan otras artes con su poesía, deben surgir aquellos que integren los elementos tecnológicos a su poética. Un primer indicio de la poesía que viene es aquella que se conjuga con otras artes: un ejemplo lo tenemos en *Urracas* de Elsa Cross, que combina sus poemas con algunas tintas de Carmen Parra; Coral Bracho hace lo propio con *Tierra de entraña ardiente*; otro ejemplo sería el poeta Alberto Blanco, que siempre agrega un elemento visual a sus poemas, además de ser un apasionado de las artes plásticas. Es cierto que hasta ahora esta conjunción no ha pasado de ser meramente superficial, es decir, la relación es exterior, como en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández, donde la música y la vida del pianista son los motivos del poemario. Ahora suceda algo similar a lo que pasó después de *Poesía en movimiento*, los poetas que pertenecerían a la siguiente generación (los nacidos en la década de los sesenta, incluso en los primeros años de la de los setenta) no son conocidos ni publicados aún y se siente un vacío. Reitero mi visión de que las generaciones o corrientes, sobre todo en la actualidad, no dependen ya de un marco cronológico definido. Los poetas más jóvenes que han sido publicados serían Aurelio Asiain y Julio Hubard, quienes han circulado en la última década del siglo XX. Sus poesías tienen el sello de la generación que les precede: la individualidad en sus temáticas y estilos. Aunque es muy temprano para hablar de la más reciente generación, sí puedo mencionar que existe un enorme número de publicaciones que han dado salido a nuevas voces poéticas, sólo el tiempo podrá determinar quiénes serán publicados, y quiénes, los más afortunados, serán leídos.

Antes de terminar hablaré brevemente de dos aspectos del futuro. El primero de ellos será necesariamente el mercado. La literatura se ha visto como nunca atrapada en la maraña del libre comercio. Los agentes de los escritores, en su mayoría, se han vuelto mercenarios de la literatura, muchos de ellos (y no me corresponde señalar directamente en este espacio) han influido incluso en la repartición de premios literarios y becas: incluso han logrado, a través de espacios editoriales, decir al público qué leer y qué no. Esta es ya una realidad, sobre todo en la novela. No ha tocado de forma total a la poesía por una razón trágica y por lo mismo afortunada: la poesía no vende; y la nueva menos. Es por eso que los agentes literarios no se han atrevido a poner sus manos en los poetas. Sin embargo los pronósticos son reservados. El otro aspecto es esperanzador: se ha aprobado la Ley del Fomento a la Lectura; en las escuelas a nivel básico es ya una obligación organizar mesas redondas acerca de lecturas hechas durante el ciclo escolar. Es tan sólo el primer paso, incierto e insuficiente, sí, hacia un país de lectores, y por lo tanto, de potenciales poetas. México es una tierra propicia para la poesía, con la nueva Ley muchos jóvenes encontrarán, a la edad indicada, el camino de las letras. Sólo falta la guía capaz de sus instructores y maestros. Estos dos aspectos del fururo se contraponen: confío en que la poesía saldrá bien librada.

Quiero terminar con la invitación a leer poesía. Es verdad que los lectores de poesía escasean. Sin embargo, su mundo jamás será cerrado. La riqueza que aporta la poesía a nuestras vidas es invaluable. Esta tesis es también una invitación a leer la nueva poesía que se escribe en México. Nunca antes hubo la abundancia de propuestas y tendencias que hay ahora. Los poetas que analicé son tan sólo una pequeña muestra del universo de escritores recientes que hay en México. La poesía en México apenas está empezando y puedo decir, sin temor a equivocarme, que su camino es eterno.

BIBLIOGRAFÍA

Asamblea de poetas jóvenes de México. Presentación de Gabriel Zaid. Siglo XXI. México. 1980.

Bachelard. Gaston. *El agua y los sueños.* trad. Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica. México. 1997. (Breviarios).

-- *La poética de la ensoñación.* Traducción Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica. México. 1997. (Breviarios).

-- *Lautrémont.* Traducción de Angélica Martín del Campo. Fondo de Cultura Económica. México. 1997. (Breviarios)

Béguin. Albert. *Creación y destino. 1. Ensayos de crítica literaria.* Fondo de Cultura Económica. México. 1997. (Lengua y Estudios Literarios)

Bousoño. Carlos. *Teoría de la expresión poética.* Vol. II. 7ª ed.. Editorial Gredos. Madrid. 1985.

Bracho. Coral. *Huellas de luz.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1994. (Lecturas Mexicanas. tercera serie)

-- *La voluntad del ámbar.* Editorial Era. México. 1998.

Campos. Marco Antonio. *El poeta en un poema.* U.N.A.M.. México. 1998.

Cantos de los oasis del Hoggar. Prólogo y notas Vera Yamuni Tabush. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1997. (Cien del mundo)

Cansigno. Yvonne. *La voz de la poesía en México.* U.A.M.. México. 1993.

Chuociño Fernández. Ana. *Interrogar y radicalizar los límites. 1970-1990.* U.N.A.M.. México. 1997.

Cohen. Jean. *El lenguaje de la poesía.* Traducción Soledad García Mouton. Editorial Gredos. Madrid. 1982.

Cross. Elsa. *Canto malabar y otros poemas.* Presentación de Adolfo Castañón. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Mexico. 1994. (Lecturas Mexicanas. tercera serie)

-- *Casuarinas.* Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1992. (Colección El ala del tigre)

-- *Espejo al Sol. Poemas 1964-1981.*Secretaría de Educación Pública. Plaza y Valdez. México. 1988.

-- *Urracas.* Editorial Aldus. México. 1995.

Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna.* Presentación de Guillermo Sheridan. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. (Lecturas Mexicanas. 99)

Deleuze. Gilles. Guattari. Félix. *Rizoma. Introducción.* traducción de C. Casillas y V. Navarro. 2ª ed.. Ediciones Coyoacán. 1996. (Diálogo Abierto)

El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología. U.N.A.M.. México. 1998.

Hernández. Francisco. *El infierno es un decir. Antología personal.* Prólogo de Jorge Esquinca. CONACULTA. México. 1993. (Letras Mexicanas. Tercera Serie).

-- *Antojo de Trampa. Segunda antología personal.* Fondo de Cultura Económica. México. 1999. (Letras Mexicanas)

--*Poesía Reunida.* Prólogo de Vicente Quirarte. U.N.A.M.. Ediciones El Equilibrista México. 1996.

-- *Máscarones de prosa.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1997.

La sirena en el espejo: antología de poesía 1972-1989. Selección de Manuel Ulacia. José María Espinosa. Víctor Manuel Mendiola. coed.. El tucán de Virginia y U.N.A.M.. México 1991.

Manca. Valeria. *El cuerpo del deseo.* Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1988.

Medusario. Selección y notas de Roberto Echevarren. José Kozer. Jacobo Sefamí. prólogos de Roberto Echevarren y Néstor Perlongher. epílogo de Tamara Kamenszain. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.

Palabra Nueva: dos décadas de poesía en México. Compilador. prólogo y notas de Sandro Cohen. ed. Premiá. México. 1981.

Ovidio. *Las metamorfosis. Introducción.* versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Secretaría de Educación Pública. México. 1985. (Cien del mundo)

Paredes. Alberto. *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes.* Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1996.

Paz, Octavio. *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica. México. 1996. (Colección Lengua y estudios literarios)

-- *La otra voz.* Seix Barral, México. 1998.

-- *Vislumbres de la India.* Seix Barral, México, 1995.

Poesía en movimiento. México 1915-1966. Selecciones y notas de Octavio Paz. Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis: prólogo de Octavio Paz. 27ª ed., Siglo XXI editores, México. 1998.

Poetas de una generación. 1950-1959. Selección y prólogo Evodio Escalante, Ed. Premiá y Coordinación de Difusión Cultural U.N.A.M., México. 1988.

Quirarte, Vicente. *El amor que destruye lo que inventa. Historias de la Historia.* Presentación de Frédéric-Yves Jeannet. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1993. (Lecturas Mexicanas, tercera serie. no. 96)

-- *El peatón es asunto de la lluvia.* Fondo de Cultura Económica. México. 1999 (Letras Mexicanas)

-- *El angel es vampiro.* Ediciones Toledo. México. 1991.

-- *Material de Lectura.* Selección y nota introductoria de Eduardo Casar. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1998 (Poesía Moderna. no. 198)

--*La luz no muere sola. Poesía 1976-1984.* Ediciones Gernika. México. 1987. (El nigromante)

--*Vencer a la blancura.* Premiá Editora. México, 1982. (Libros del bicho)

Rougemont. Denis de. *Amor y Occidente.* traducción Ramón Xirau. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1993.

Serrano. Francisco. *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual.* Selección, prólogo y notas bibliográficas de Francisco Serrano. CONACULTA. México. 1992.

Stanton. Anthony. *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna.* El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México. 1998. (Serie Estudios de Lingüística y Literatura XXXVIII y CELL)

Zaid. Gabriel. *La poesía en la práctica.* Secretaría de Educación Pública. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. (Lecturas Mexicanas)

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. (Breviarios)

HEMEROGRAFÍA

Cohen, Sandro, "Bacantes de Elsa Cross", *Vuelta*, No. 99, vol. IX, febrero 1985.

Martínez, José Luis, "El momento literario de los contemporáneos", *Letras Libres*, No. 15, año II, marzo 2000, pp. 60-62.

"Un árbol hemerográfico de la literatura mexicana", *Letras Libres*, No. 7, año I, julio 1999, pp. I-VI.

ÍNDICE

I.- Justificación....2

II.- Introduccion....4

III.- Breve recuento de la poesía mexicana del siglo XX....11
1.- Desde los modernistas hasta *Poesía en movimiento*....11
1.1.- Las revistas y los suplementos culturales....11
1.2.- Los grupos y las corrientes....12
1.3.- Las antologías....15
2.- Desde *Poesía en movimiento* hasta nuestros días....19

IV.- La luz intensa y el retrato literario: un acercamiento a la poética de Francisco Hernández....26
1.- El retrato literario....28
2. La luz intensa....35

V.- El combate amoroso: hacia una poética de Vicente Quirarte....44
1.- La ciudad....45
2.- El amor....51
3.- La creación....57

VII.- Elsa Cross: la poética del telar sagrado....63
1. *Baccantes*....65
2 - *Canto Malabar*....73
3.- *El Diván de Amar*....82

VIII.- Coral Bracho: la poetica de los destellos líquidos....94
1.- La luz y el agua....95
2.- El rizoma....110

IX. Conclusiones....115

X.- Bibliohemerografía....119