

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



LA GENERACIÓN DEL DESENCANTO EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX

T E S I S
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)
P r e s e n t a
MARÍA MALVA FLORES GARCÍA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Valeria
y Emiliano

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	4
I.1 ¿POETAS DE UNA GENERACIÓN?	8
II. LOS HIJOS DEL LIMBO. EL OCASO DE LOS POETAS INTELECTUALES	12
II.1 BREVE CRÓNICA DE LA CULTURA NACIONAL. DÉCADAS 60 Y 70	17
II.2 POESÍA Y CRÍTICA DESPUÉS DE <i>PLURAL</i> . EL SURGIMIENTO DE UNA GENERACIÓN DE POETAS.....	34
III. LA PALABRA POÉTICA EN LA GENERACIÓN DEL DESENCANTO	46
III.1 VERTIENTES DE LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA	53
III.1.1 Del poeta rebelde al peatón ciudadano (La palabra cotidiana).....	53
III.1.2 La experiencia interior o el retorno al origen (La palabra como revelación).....	68
III.1.3 Del retrato hablado a la máscara poética (Invocación y evocación por la palabra)	91
III.1.4 El hechizo de la forma (De la más tradicional de las palabras a la palabra como búsqueda).....	107
IV. CONCLUSIONES	128
V. BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	133

I. INTRODUCCIÓN

En el mes de abril de 2003 se llevó a cabo, en la Casa del Poeta Ramón López Velarde, un ciclo de conferencias titulado *Puntos y contrapuntos del canon de la poesía hispanoamericana en sus antologías*. Tuve entonces la oportunidad de participar en la mesa redonda “Antologías de poesía mexicana del siglo XX”, junto con David Huerta, Víctor Manuel Mendiola, José María Espinasa y Josué Ramírez, entre otros. De aquella charla, en la que se discutieron tanto las antologías canónicas como las, hasta entonces, más recientes selecciones de poetas y poemas, recuerdo que a mi aseveración de que el “Prólogo” de Octavio Paz a *Poesía en movimiento* nunca me había convencido se siguieron una serie de comentarios de los que, al menos para mí, algo quedaba en evidencia: más allá de las preferencias del los poetas ahí reunidos (todos ellos autores de distintas antologías), la idea de que Paz había “dirigido”, “palomeado”, “vetado” los destinos tanto de la crítica de poesía como de su publicación, era el común denominador de los allí reunidos. Esa idea no era ni remotamente nueva. Lo novedoso —o al menos esa fue mi percepción— fue que se expresara como si un enorme peso hubiera existido en las espaldas de los convocados que, a cinco años de la muerte del poeta, podían ahora señalar, con pelos y señales, lo que todos sabían.

Varios otros puntos se discutieron esa noche ante la menguada asistencia —la escasa publicación de la poesía mexicana en las publicaciones periódicas literarias más conocidas, la prácticamente nula existencia de la crítica de poesía en ellas, entre otros— sin embargo, el asunto central para mí fue aquella percepción que dio lugar, en mi caso, a la reflexión que a partir de entonces inicié sobre la figura de Paz como centro de autoridad para el canon de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX y, más allá de esa noción,¹ sobre las causas en las que se fundaba, no la autoridad de Paz, que podía o no ser aceptada o discutida, sino la falta de otra figura que en el ámbito de la poesía mexicana contemporánea fungiera como contrapeso no sólo en los asuntos que se refirieran

¹ Noción aparentemente aceptada no sólo por los asistentes a dicha conferencia, sino como un hecho de la realidad cultural que, para efectos prácticos de la historia literaria nacional, en 1999 José Luis Martínez había resumido al asegurar que con la muerte de Paz, había desaparecido también el último “cacique cultural” del siglo pasado (1999: 29). Esta noción, sin embargo, ya era del dominio público en la República de las Letras, e incluso en el ámbito académico. En *Autor, autoridad y autorización...* (1999), Rubén Medina analiza varias de las razones por las que, a su juicio, Paz se había convertido “en el caudillo absoluto de la cultura en México” (12). Su análisis, que atiende el desarrollo del poeta desde su inicio hasta la década de los sesenta, intenta mostrar las “estrategias” utilizadas por el poeta para reconstruir su figura como autor. Estrategias que le permiten, en su papel de caudillo emergente, remplazar, en el ideario cultural, a José Vasconcelos o Alfonso Reyes. Así, nos dice, “su protagonismo emerge en varios espacios geográficos y abarca diversas áreas estratégicas de la cultura, la literatura y el arte. En conjunto, Paz se apropia de la vanguardia, específicamente del surrealismo, apareciendo como su único heredero en México, logra, asimismo, superar las pugnas entre nacionalismo y universalismo de los años treinta con su discurso sobre el ser del mexicano, propone una nueva función del intelectual y una agenda comprensiva para la producción del arte y la literatura” (158). Si bien Medina analiza ampliamente, por ejemplo, el “revisiónismo” de Paz —tanto en sus obras poéticas como en sus ensayos—, sus constantes contradicciones, o la “conversión” de algunos de sus críticos, que dejaron de advertir las inconsistencias en el pensamiento de Paz para darle gusto al poeta —en un acto de “acomodamiento, complicidad y autocensura del crítico frente al prestigiado poeta” (34)—, me parece que un estudio más profundo, menos sesgado, si bien menos exhaustivo, es el de Yvon Grenier, *Del arte a la política. Octavio Paz y la búsqueda de la libertad* (2004).

estrictamente al proceso poético, sino que, además de él, retomara la antigua tradición de los poetas mexicanos que desde el siglo XIX, y antes incluso, habían hecho de la discusión de los asuntos públicos una práctica constante que no menguaba, sin embargo, sus propios intereses poéticos. Existían, sí, las figuras de Gabriel Zaid o José Emilio Pacheco, por poner dos ejemplos, sin embargo, en la generación siguiente —los poetas que empezaron a publicar a finales de la década de los sesenta— no lograba encontrar una figura que cumpliera con el perfil de aquella tradición de poetas intelectuales.

Ante los distintos acontecimientos, nacionales e internacionales, que en el turbulento inicio del nuevo milenio nos sorprendían (desde el ataque a las torres gemelas y la posterior guerra en Irak, la postura mexicana en el Consejo de Seguridad de la ONU, las relaciones diplomáticas de México con Cuba, por ejemplo o, en el ámbito estrictamente nacional, las distintas trifulcas, venganzas, videoescándalos, etc., que nos deparó la recién estrenada “democracia” del gobierno foxista, hasta, por ejemplo, las cuestionables decisiones que en el ámbito de la administración cultural y editorial propuestas por el Estado desde el gobierno “del cambio” tuvieron lugar) me preguntaba constantemente por qué no había un poeta o varios poetas que públicamente discutieran estos hechos, como hasta hacía poco ocurría. ¿Qué había pasado? ¿Qué hacían ahora, los poetas, además de poesía o de “administrar la cultura”? ¿Debían hacer algo? No era posible, pensaba entonces, que con la muerte de Paz se hubiera silenciado la mayoría de los poetas. ¿Cuándo habían dejado de expresarse como intelectuales y habían constreñido su actividad a la escritura exclusiva de poesía? ¿Qué caminos poéticos habían seguido? ¿Era esto verdad o sólo era mi percepción?

Todas estas preguntas dieron origen al presente trabajo. Su reflexión abarca el horizonte temporal de los poetas que comenzaron a publicar a mediados de la década de los sesenta y que en la actualidad son dueños ya de una madurez expresiva. La demarcación temporal no es gratuita. Los reúne una fecha simbólica: 1968.

La estructura del trabajo se sostiene en dos ejes: el primero que propone analizar el fenómeno que he llamado “el ocaso de los poetas intelectuales” y que, partiendo de la más cercana actualidad —la fundación de la revista *Letras Libres*—, regresa hasta un momento clave para la historia no sólo cultural de nuestro país: aquel 68, revisando, en ese decurso, la relación de los poetas mexicanos con su historia y su actividad intelectual —es decir, no solamente poética—, intentando encontrar las razones por las cuales la generación de poetas que nos ocupa abandonó, en su mayoría, el debate intelectual sobre los problemas nacionales que desde el periodo de Independencia había sido, para este gremio, un hecho natural que se atemperaba con su propia vocación lírica.

Para la literatura mexicana de la primera mitad del siglo pasado, la idea de un intelectual se acrisola en la imagen de Jorge Cuesta. Con la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1985)² —cuyo prólogo firmó—, y la secuela de ensayos sobre literatura, política y crítica cultural que escribió al calor de las polémicas

² En adelante, para citar tanto la *Antología...* (1928), así como la presentación de Guillermo Sheridan, nos referiremos a la edición preparada por el Fondo de Cultura Económica en 1985.

con los nacionalistas,³ su tentativa fue la de interrogarse por nuestra tradición y, en el tránsito, cimentar esa tradición o “inventarla”,⁴ como dirían hoy Stanton (1998) o Christopher Domínguez (1997). Aunado a ello y como bien vio Guillermo Sheridan —en su trabajo sobre la *Antología...* y particularmente en su libro *La polémica nacionalista* (1999)—, *Examen*, la efímera revista dirigida por Cuesta después de la clausura de *Contemporáneos*, representa el germen de las revistas literarias que se proponían como ejercicio abierto de las ideas en su carácter de elemento crítico independiente del amparo estatal. Dicho de otra manera, *Examen* es la primera revista que se propuso como un vehículo de las ideas de una *intelligentsia* que procreó a una figura nueva entre nosotros: el intelectual independiente y público.

En efecto, Cuesta plantea una nueva manera de asumir la tarea crítica, enfrentando por vez primera no sólo a la tradición como un problema de legitimidad frente al canon universal sino, asimismo, como un problema del hombre de ideas frente al poder. Ahí radica la originalidad de *Examen* y su director: el intelectual ya no será sólo aquel que con la pluma participa en la construcción de una identidad cultural..., ahora la figura de ese intelectual se erige como un poder alterno e independiente cuya fuerza radica exclusivamente en el valor de sus ideas y la repercusión que éstas puedan tener en el conjunto de la sociedad representada por sus elites culturales y políticas.

³ Recordemos aquí las polémicas por el arte y la cultura que protagonizaron Jorge Cuesta y el resto de los Contemporáneos como secuela de la *Antología...* (1985). El episodio ha sido estudiado ampliamente por Guillermo Sheridan en *La polémica nacionalista* (1999), y por Díaz Arciniega en *Querrela por la cultura revolucionaria* (1989), por ejemplo. Al respecto, son ampliamente conocidas las ideas de Cuesta, quien se erigió como el más encarnizado defensor de lo “universal” en contra de lo “nacional”: “El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, [...] un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre. [...] El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se librará México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional” (Cuesta 1978: 112).

⁴ En el caso de la discusión sobre el nacionalismo, sin embargo, ya existían desde la generación del Ateneo e incluso antes: “Suficientes trabajos de especialistas meritorios [que] han estudiado la discusión de la nacionalidad en la poesía mexicana, desde sor Juana y Juan Ruiz hasta los independientes como Andrés Quintana Roo, los románticos de la Academia de Letrán, el *Renacimiento* de Altamirano, la “arcadia” de los humanistas católicos, las obras de José María Vigil y José Tomás de Cuellar, y así hasta llegar a Manuel José Othón y Ramón López Velarde” (Sheridan 1999: 30). Así también, podemos encontrar rasgos de esta querrela en la polémica que se produjo entre 1897 y 1898 entre Victoriano Salado Álvarez, Amado Nervo, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela, entre otros, que a raíz de la publicación del poema *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguibel, discutieron sobre si los poetas eran o no producto del “medio”. Salado Álvarez intenta probar “que el artista es producto de su medio y que al no existir en México el desarrollo industrial europeo tampoco se dan las condiciones para el ‘fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío’ que impregna las páginas modernistas” (Jiménez 1995: 135). Por su parte, particularmente Nervo, trascendió “el ámbito de la polémica local para inscribirse con lucidez en la querrela por la modernidad” (136). Lo cierto es que esta disputa parecía ser la continuación de un acto de censura que con motivo de la publicación en *El País* de “Misa negra” de Tablada se produjo en 1893 y que sería, según Jiménez “la primera piedra de la fortaleza antidecadente [aquella con la que] empezará a construirse, paralelamente, el pensamiento antimoderno de los futuros debates modernistas, cuyo nacionalismo de largo alcance y múltiples usos literarios e ideológicos rebasa al porfirato, y llega, incluso, al reacomodo de la Cultura de la Revolución en los años veinte” (10). En un fragmento de la carta con la que Tablada, a partir de la censura de la que fue objeto su poema, dirigió a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco de Olaguibel, podemos constatar esta particularidad y advertir su cercanía con aquellas otras cartas que a raíz de las polémicas de 1925 y 1932 se produjeron. Dice Tablada: “Y hoy que se fundan *clubs* para andar en bicicleta y para jugar *foot ball*, ¿qué tiene de reprochable que nosotros, en vez de desarrollarnos las pantorrillas y de adiestrarnos los pies, formemos un cenáculo para procurar el adelanto del arte y nuestra propia cultura intelectual? Sin embargo, parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa. Parece que el ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignaciones y furoros” (Tablada 1994: 63). Las “buenas conciencias” que en 1925, durante la polémica “El afeminamiento en la literatura mexicana” reaparecieron y que en 1932 se vestirían de nacionalistas, habían entrado a escena y aparentemente triunfarían con la disolución, “por faltas a la moral”, de *Examen*, la revista de Jorge Cuesta.

Se trata del intelectual estrictamente moderno, diferente de sus antecesores en la medida que no participa ya como “consejero del príncipe”, es decir, como ideólogo de un régimen determinado, sino que asume su tarea como crítico del poder en cualquiera de sus manifestaciones.

El juicio legal entablado por el Estado en contra de la revista *Examen* con motivo de la demanda por “faltas a la moral pública” interpuesta por la Sociedad de Padres de Familia por la publicación de varios capítulos de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, representa el primer capítulo de una historia en donde la figura del intelectual se va separando, paulatinamente, de su colaboración con el Estado. Así, la serie de ensayos de crítica cultural y política realizados por Cuesta hoy se reclaman como los antecedentes de un tipo de reflexión que hizo escuela en los ensayos de un Octavio Paz, Enrique Krauze, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco, entre otros. Se trata de escritores que intervienen en la vida pública de las ideas más allá de la esfera de influencia de la literatura. Ahora bien, el meollo del asunto radica en que ese ejercicio crítico tiene repercusiones, justamente, más allá de la literatura misma, al grado de que se han erigido en algún momento y cada uno de ellos, en guías y termómetros de la opinión pública.

Este papel no fue asumido como lo planteamos ahora por los intelectuales anteriores a Cuesta ya que si bien los “Contemporáneos” y los miembros del Ateneo de la Juventud participaron en las tareas públicas, lo hicieron a título de miembros del ejercicio del poder, es decir, como funcionarios e ideólogos del Estado; algunos en esta u otra secretaría (Torres Bodet en la Secretaría de Educación Pública, por ejemplo) o embajada (Reyes en el servicio diplomático), o tras bambalinas como consejeros informales del príncipe, para emplear una imagen clásica en las relaciones del poder espiritual y el político señaladas por Maquiavelo.

Desde luego, la tradición del intelectual según esta acepción no es exclusiva del México del siglo XX. El origen de esta actitud proviene, sin duda, de la historia de los intelectuales en Francia quienes, desde el *affaire Dreyfuss*,⁵ modificaron la tarea del escritor en la época de los *philosophes* del siglo XVIII⁶ para embarcarlo en las disputas y las polémicas que afectan al grueso de una nación o, incluso, de una cultura, la occidental. Así, alguien como Víctor Hugo, Julien Benda, André Gide, André Breton, Albert Camus, Sartre o Foucault no son sólo novelistas, poetas, filósofos o ensayistas sino que, asimismo, representan a un nuevo poder, el de la opinión pública. Este es el papel de la crítica que, en México, inauguró Jorge Cuesta y la revista *Examen*. La relación, desde luego, no es gratuita, ya que los Contemporáneos estuvieron siempre al tanto de las polémicas que la *intelligentsia*

⁵ La bibliografía sobre las relaciones entre los escritores y el poder es muy amplia, sin embargo, fueron importantes para mí las ideas expresadas en el ya clásico libro de Paul Benichou, *La coronación del escritor. 1750-1830* (1981), como en el volumen *Hombres de ideas* (1980), de Lewis A. Coser, quien desde una perspectiva sociológica, revisa también estas relaciones, atendiendo, entre otros, el caso de las revistas literarias y el nacimiento de los grupos de poder intelectual en la Europa de los siglos XVII y XVIII. Más acá, otros títulos que sin duda son importantes dentro de esta enorme bibliografía son *La duda y la elección*, de Norberto Bobbio (1998), *La compañía de los críticos*, de Michael Walzer (1998) y *Contra la corriente*, de Isaiah Berlin (1992).

⁶ La exaltación de la razón y la libertad asumida por los *philosophes* —como históricamente se conoce a Diderot, Voltaire, Rousseau, Montesquieu, D’Alambert, entre otros— y cuyos productos más inmediatos serían *La Enciclopedia* o, en su extremo, la Revolución Francesa, fueron, en su esencia, una prédica libertaria contra los poderes del Estado. Más de 100 años después “el *affaire* [Dreyfuss] demostró que los intelectuales, apoyados por la opinión pública, podían prevalecer sobre los hombres del poder” (Coser 1980: 237), modificación que en la tarea del escritor ponía el acento en los poderes de la opinión pública y del intelectual como “revitalizador” de la vida pública.

francesa protagonizó en las páginas de la *Nouvelle Revue Française*, de la que Cuesta fue un lector asiduo e, incluso, tradujo varios de los artículos publicados por Benda en ese entonces.

Siguiendo la línea de poetas intelectuales independientes, y por sólo mencionar a sus figuras más claras, existe un río que corre entre Cuesta y Paz y, más acá, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco. Será importante para este trabajo destacar el papel intelectual de estos tres últimos, considerando que temporalmente representan, en buena medida, las figuras intelectuales que tuvo de frente el grupo de poetas que empezaron a publicar alrededor de 1968 los que, a diferencia de generaciones literarias anteriores, no integraron un grupo intelectual que discutiera los problemas nacionales.

I.1 ¿POETAS DE UNA GENERACIÓN?

En la década de los ochenta, la UNAM publicó dos antologías cuyo título general, en ambos casos, fue *Poetas de una generación*. El subtítulo hacía referencia explícita a los años de nacimiento de los poetas allí reunidos: 1940-1949, la realizada por Jorge González de León (1981) y 1950-1959, la que Evodio Escalante había reunido (1988).⁷

Como resulta evidente en ambos casos, los poetas habían sido agrupados, de acuerdo a la fecha de su nacimiento, por décadas. Ajenos a la discusión sobre las teorías generacionales, los autores de estas antologías reunieron a sus pares considerando una demarcación de carácter histórico-político (por décadas), antes que conforme a una reflexión de carácter teórico-literario sobre los diversos conceptos de generación. Al respecto, vale recordar algunas breves consideraciones sobre este asunto.

Julius Petersen advertía, en su ya clásica obra sobre las generaciones literarias (1964) que “no se puede identificar la generación como concepto temporal, con cierto número de años, como de 1980 a 1900, que significan lo mismo en todos los países con calendario cristiano, sino que se trata, más bien, de un tiempo interior, que se diversifica por diferencias climáticas” (1946: 144-145). “En torno a Galileo”, el ensayo de Ortega y Gasset que dio pie a la teoría de las generaciones en el ámbito hispánico, consideraba, por su parte, que “El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital...” (1970: 38). “La edad —dice más adelante, una vez explicadas las diferencias entre contemporaneidad y coetaneidad— no es una fecha, sino una zona de fechas, y tienen la misma edad, vital e histórica, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas” (*Idem.* 41). Por otro lado, Ortega advierte que la vida de una persona puede contemplarse también mediante zonas, cada una de las cuales tendrá una duración aproximada de 15 años. Paralelamente, la duración de una generación será también el mismo lapso. Por su parte, Paz diría, en abono de su idea sobre la “tradición de la ruptura”, que:

⁷ Ambas tenían un antecedente inmediato: *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, de Sandro Cohen (1981). Según puede leerse en los colofones de las dos antologías publicadas en 1981, la de Cohen se imprimió “en el primer semestre de 1981”. La de Jorge González de León, por su parte, en diciembre de ese mismo año.

Una generación literaria es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales. Con frecuencia dividida en grupos y facciones que profesan opiniones antagónicas, cada generación combina la guerra exterior con la intestina. Sin embargo, los temas vitales de sus miembros son semejantes; lo que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías; en una palabra: el temple. Ortega y Gasset señala que hay generaciones polémicas, que rompen con el pasado inmediato, y hay otras que se presentan como mediadoras y continuadoras. No obstante, ni las rupturas son absolutas ni la continuidad es mera repetición. Las generaciones de ruptura invariablemente buscan en la tradición ejemplos, modelos y precedentes; al inventarse una genealogía, proponen a sus lectores y partidarios una versión distinta de la tradición (1994: 94).

En las dos antologías *Poetas de una generación* —a cuyos integrantes yo considero dos promociones de una misma generación—, existía un común denominador que, más allá de la exposición del periodo de nacimiento de los poetas agrupados, hacía hincapié en una circunstancia histórica: el movimiento estudiantil de 1968, fecha que los reunía a pesar de los 20 años de diferencia que existían considerando los extremos de las fechas. De algún modo, esta particularidad los emparentaba con el pensamiento de un contemporáneo suyo, Enrique Krauze, quien siguiendo las ideas de Octavio Paz, pero fundamentalmente las de Luis González y González,⁸ en ese mismo 1981 escribía: “una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante ha dejado una huella, un campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva” (1981: 27).

Posteriores a las mencionadas, muchas nuevas antologías de poetas aparecieron en el mercado editorial,⁹ sin embargo, y sobre los poetas que habrán de ocuparnos en este trabajo, en la mayoría de selecciones, e incluso en los trabajos críticos al respecto, el movimiento del 68 se constituyó en un punto de referencia ineludible. Las fechas de nacimiento de los poetas que aquí tratamos corresponden a un periodo de 13 años (1943-1955), es decir, sólo dos años menos que los que Ortega sostiene como requeridos para la reunión generacional. Para ser ortodoxos, las fechas clave de esta generación serían las que se refieren a los poetas nacidos entre 1940 y 1955,¹⁰ lo que nos llevaría a incluir a Homero Aridjis (1940) sin embargo, nuevamente un ejemplo de Krauze nos pone sobre aviso: “Siqueiros nació en 1896. Si nos atenemos a la rígida aritmética generacional pertenecería a la generación fundadora, al grupo de 1915. Si nos atenemos a la verdad perteneció a la generación revolucionaria. Como él hay algunos casos. La clave está en no hacer fetiches con los números. Se pertenece a una generación si se convive con ella” (28).

⁸ En el prólogo al tomo V de sus *Obras completas* (1997), Luis González y González recuerda que, a petición de Wigberto Jiménez Moreno, escribió su célebre libro, *La ronda de las generaciones*. La propuesta de Jiménez Moreno era la de estudiar la historia de México “a la luz de la teoría de las generaciones, lanzada por don José Ortega y Gasset cuarenta años antes” (7). En efecto, el inicio de *La ronda...* plantea la necesidad de aceptar las ideas de Ortega, con la diferencia de que a lo que el español llamaba “minorías dirigentes”, González y González rebautizó como “minorías rectoras”.

⁹ En el Capítulo III de este trabajo se plantea una revisión más puntual de las antologías del periodo que me ocupa.

¹⁰ Vale hacer algunas observaciones al respecto. Los poetas incluidos en esta generación compartirían una zona amplia (10 años) de la que Krauze menciona, en el ensayo citado anteriormente, como “Generación de 1968 (nacidos entre 1936 y 1950)”. Hugo Hiriart señala que la “generación desencantada” va de 1940 a 1969, es decir, 30 años (1999:41). Para hacer mi propio agrupamiento consideré, amén de las fechas de nacimiento y las de sus primeras publicaciones, otro rasgo que me parece más significativo, y cuyo fundamento se relaciona con la propia decantación y agrupación que los poetas han elegido, como se verá en el capítulo III de este trabajo.

Así pues, más allá de sus fechas de nacimiento o de las relativas a la publicación de los primeros libros de este grupo de poetas (que puede ubicarse, en general, a finales de los años sesenta), la que en este trabajo he llamado “generación del desencanto” comparten esa huella, ese campo magnético, de los que hablaba Krauze. El nombre¹¹ no sólo alude a la decepción que el movimiento del 68 —y su réplica en 1971, durante el “Jueves de Corpus”— causó sobre la euforia contestataria de aquellos años. Muchos otros acontecimientos influyeron en esa generación que, entusiasmada con los movimientos de la juventud rebelde de los años sesenta, la liberación sexual, la militancia política o la contracultura, y teniendo en muchos casos como faro ideal la Revolución Cubana y como héroes al Che Guevara o a Fidel Castro, se lanzaron de lleno, apenas repuestos de la represión oficial, a beneficiarse de la “abundancia” que les deparó, primero, la “apertura democrática” propuesta por el presidente Luis Echeverría, y, en el sexenio siguiente, el auge petrolero. Muy pronto, sin embargo, toda la actividad cultural que en la década de los setenta había propiciado un auge de publicaciones, se colapsó y los miembros de esta generación se enfrentaron al desastre económico nacional, al paulatino desmoronamiento de sus héroes revolucionarios y a la emergencia de una nueva clase intelectual, proveniente de las aulas universitarias.

Ante esta circunstancia de carácter histórico y social, los poetas de la generación que nos ocupa no tuvieron muchas opciones. De ellas, y como el resto de los mexicanos avasallados por el naufragio nacional, tomaron la de resistir. Su resistencia fue poética y tuvo dos componentes: resistirse al lenguaje oficial, ¿cómo?, mediante el lenguaje poético. Su función crítica, intelectual, en el sentido en que hemos venido señalando, fue de algún modo soslayada y, salvo contadas excepciones, concentraron su actividad en la escritura de poesía. ¿Cuáles son las vertientes que podemos encontrar en la amplia producción de estos autores? ¿Cómo se podría organizar la poesía mexicana contemporánea?

El segundo eje de este trabajo intenta dar respuesta a estas cuestiones. Así, de las expresiones de una poesía rebelde, producto del ámbito social y político donde vieron su primera luz, hasta, entre otros, la poesía que reflexiona desde y sobre el lenguaje, este trabajo intenta plantear un mapa de nuestra producción poética más reciente, atendiendo de manera particular aquellos temas, modos de escritura y preocupaciones de los poetas que conforman esta generación del desencanto. Su clasificación, por llamarle de algún modo, no es excluyente. En su trabajo —en su búsqueda—, los poetas han transitado distintos senderos. Así pues, ni todos los poetas,¹² ni todos los poemas: las vías más visibles de un mapa sobre la poesía mexicana que se viene escribiendo desde el último tercio del siglo pasado.

¹¹ El bautizo a la generación no es mío. Lo he tomado de Hugo Hiriart, otro escritor en quien esa misma huella ha dejado su estampa (1999:41), si bien vale anotar que ya Max Weber, en su libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1998) advirtió que la Modernidad había traído consigo el fenómeno de “desencantamiento”, producto de la secularización y racionalización del mundo.

¹² Como ya se anunció, los años de nacimiento de los poetas revisados van de 1943 (Gloria Gervitz) a 1955 (Verónica Volkow). En 1967 apareció un libro colectivo llamado *Poesía joven de México*, en el que, además de José Carlos Becerra (1936) y Leopoldo Ayala (1939), participaban Alejandro Aura (1944) y Raúl Garduño (1945). Sin embargo, y como podrá comprobarse en el capítulo III, estos poetas no fueron considerados en las antologías que a partir de *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, de Sandro Cohen (1981), fueron realizadas por sus pares debido, probablemente a que, en el caso de Aura, se le consideraba un poeta que no pertenecía de hecho a esa generación y en el de Garduño, a su temprana muerte ocurrida en 1980.

La realización de este trabajo fue posible gracias al apoyo que el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana me brindó al acogerme generosamente entre sus integrantes. Debo también gratitud a todos aquellos quienes, con su lectura, comentarios y apoyo bibliográfico contribuyeron valiosamente en mis pesquisas, particularmente, a los doctores Adriana de Teresa y Rodolfo Mata, de la UNAM, Efrén Ortiz y Donají Cuellar, de la Universidad Veracruzana y al Dr. Maarten Van Delde, de Rice University. Mi especial reconocimiento para Adolfo Castañón y sus puntuales e inquisitivas observaciones.

Sin embargo, para la escritura de esta tesis fueron necesarias tres cosas más: el impulso, el lápiz y la goma.

Debo el impulso al rigor de la afectuosa fusta que el Dr. Gustavo Jiménez Aguirre empeñó en este trabajo. Sin su obstinación, mayor aún que mi indolencia, y sin la luz que arrojó a mis múltiples abismos, no estaría hoy escribiendo estas últimas líneas.

Durante más de veinte años una goma ha borrado, con infinita y amorosa paciencia, mis evidentes errores. Enmendando los disparates del lápiz, el último año su trabajo ha sido más severo. Debo a David Medina Portillo esa labor que, siempre, cada mañana, recomienza.

La terquedad del lápiz es mía.

II. LOS HIJOS DEL LIMBO

EL OCASO DE LOS POETAS INTELECTUALES

En todo joven hay una materia esencialmente limpia, generosa,
idealista.

GUSTAVO DÍAZ ORDAZ

A nosotros, al parecer, nos sucedió lo que a esos muchachos
que son muy brillantes en la prepa, en la adolescencia, tan
activos y brillantes que agotan en esa edad y condición todas
sus posibilidades y luego no llegan a nada: es una generación de
adolescentes perpetuos, de estudiantes perpetuos, de limbo
juvenil desencantado.

HUGO HIRIART

A mediados de junio de 1999, en las instalaciones deportivas del “Centro Rayo” para fútbol rápido, ubicadas al sur de la ciudad de México, se llevó a cabo un singular encuentro: los integrantes de una joven revista cultural, observados desde las gradas por su director, Enrique Krauze, se enfrentaban a los integrantes de otra revista, *Nexos*, en amistoso partido de fútbol. Atrás habían quedado las rencillas producto de la pelea entre *Nexos* y *Vuelta* sobre el engorroso asunto del Encuentro “La experiencia de la libertad”, realizado por *Vuelta* en 1990 y el posterior “Coloquio de Invierno”, organizado en 1992 por la revista *Nexos*, la UNAM, el CONACULTA y como organizadores independientes, Carlos Fuentes y Jorge G. Castañeda.

Quizá en el polvo que los jugadores levantaban permanecían las historias que unos años antes habrían hecho imposible la realización del partido, y las declaraciones que durante la presentación de *La historia cuenta* había formulado Krauze sobre uno de los autores queridos de *Nexos*, no importaban a nadie. “El juego del hombre” los reunía.

“No requiere Fuentes una retractación, ni yo un perdón que nunca le pediré [...] una diferencia tan profunda como esa no se resuelve con un abrazo de Acatempan” (1998) había dicho Krauze en aquella presentación, pero ahora, lejos de la cancha, parecían haber quedado los cientos de declaraciones y páginas que la prensa, los suplementos y las revistas culturales habían dedicado a la tan conocida confrontación cuyo origen se encontraba, aparentemente, más bien lejos de las letras (con excepción del *affair* producido por el texto del propio Krauze, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”) y cuyo fondo —la relación entre el Estado y los intelectuales—, puede rastrearse en líneas generales tomando como punto de partida la discusión sobre la “apertura democrática” de Echeverría, el *jueves de corpus* y el “voto de confianza” solicitado por Fuentes al respecto (1972a) a la que respondió Zaid (1972a), proponiendo al narrador que emplazara a Echeverría para aclarar su participación en los sucesos y, de no hacerlo, le retirara su apoyo.

Después del golpe a *Excelsior* en 1976, esta confrontación continuó en diversas polémicas o sucesos¹³ hasta alcanzar su punto más álgido en 1992, a raíz de la controversia suscitada por la realización del “Coloquio de Invierno”, la publicación de los libros de texto gratuitos y la designación de José María Pérez Gay como director del naciente canal 22 de televisión. Ese mismo año esta confrontación tuvo como remate una breve disputa literaria, aunque este último “debate”¹⁴ en el siglo que terminaba, no adquirió nunca las proporciones de otras importantes polémicas literarias acaecidas en las medianías del siglo XX mexicano y parecería sólo una sombra de aquella protagonizada por el grupo de Contemporáneos que oponía a la idea de una cultura nacionalista la de un diálogo con las otras culturas occidentales modernas. Sin embargo, y como bien observa Sheridan:

[...] no puede ignorarse que algunas variantes tópicas de naturaleza ideológica del debate sobre nacionalismo posterior a la Revolución serán visibles en los proyectos literarios identificables con el proyecto “realista socialista” de la década de los treinta [...] en las recientes discusiones sobre literatura *light*, o el renovado aliento de otros sentimentalismos literarios: neoindigenismo, neocostumbrismo, neohistoricismo, literatura genérica (feminista y/o *gay*) (1999: 31).

Literatura *light*, literatura *difícil*, serían los polos de esta nueva contienda, posdata literaria de las trifulcas en torno a lo que Paz llamaría “La conjura de los letrados”, bautizo para el Coloquio de Invierno al que el poeta vio, más allá de las divergencias ideológicas, como una actividad cuyo fin le parecía prístino: “Pero más allá de la significación política inmediata del *Coloquio*, subrayo algo que a mí, como escritor, me parece esencial: esa reunión fue un episodio de una campaña para apoderarse de los centros vitales de la cultura mexicana. Esta es la verdadera significación de la polémica actual” (1992: 13).

En medio de la agitación que esta agria polémica había causado en la república de las letras, la revista *Macrópolis*, en su número 3 del 26 de marzo de 1992, publicó una serie de opiniones (de Rafael Pérez Gay, Jaime Aljure, Guadalupe Loaeza, Margo Su, entre otros) agrupadas bajo el nombre de “Por una literatura fácil”, opiniones a las que, primero en forma indirecta, la revista *Vuelta* respondió en el número 186 titulado: “La herencia de los Contemporáneos” y ya abiertamente en su número 188, de julio de ese mismo año, bajo el título de “En defensa de una literatura difícil”. En su editorial, Aurelio Asiain afirmaba:

¹³ Entre ellos destacan la discusión, desde las páginas de *Proceso*, entre Monsiváis y Paz en 1977 a raíz de las declaraciones del poeta sobre los intelectuales de izquierda y puede seguirse en las diversas manifestaciones en relación a tópicos tales como la situación política en Centroamérica —que inició con la publicación del artículo de Zaid “Colegas enemigos” (1981)—, la nacionalización de la banca en 1982, el discurso de Paz al recibir el Premio Internacional de la Paz de la Asociación de Editores y Libreros Alemanes en Frankfurt, en 1984; la publicación en la revista *Vuelta* del ya mencionado artículo “La comedia mexicana de Carlos Fuentes” (Krauze 1988), los acontecimientos del 6 de julio de 1988, el Encuentro “La experiencia de la libertad” y el “Coloquio de Invierno” (en 1990 y 1992 respectivamente), entre otros.

¹⁴ Posteriormente, en 1994, un grupo de jóvenes narradores (Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Vicente Herrasti y Ricardo Chávez Castañeda), autodenominados *Generación del Crack*, intentaron crear una polémica basados en un “manifiesto” en cuyo fondo se movían más las aguas publicitarias que las literarias. Después de que Volpi obtuvo el prestigiado premio Novela Breve de Seix Barral por su novela *En busca de Klingsor* se “incorporó al sistema” como director del Centro Cultural de México en París bajo la administración del canciller Castañeda. Ya en febrero de 2002, otros jóvenes, esta vez poetas, intentaron también llamar la atención mediante otro “manifiesto”, publicado en *Letras Libres* (38), y firmado por Luigi Amara, secretario de redacción de (*Paréntesis*) y Sergio Valero. Con menos suerte que el primero en su deriva publicitaria, este último “Manifiesto: sin propuestas para el próximo milenio”, no pasó de ser un exabrupto.

En nuestro país, un grupo de periodistas doblados de escritores —y metidos, con buena fortuna, a editores— se pronuncia desde hace años por una “literatura democrática” que, definida plebiscitariamente, encuentra su legitimidad en su naturaleza política antes que en sus virtudes literarias. Con el loable propósito de fomentar el desarrollo del mercado literario nacional mediante la introducción de baratijas, las obras “democráticas” defienden como su mayor virtud su ligereza y propagan el gusto por lo anecdótico. No es extraño que estas bodas de la ideología y el mercado reciban el padrino de nuestros educadores, cuya visión instrumental no percibe en la literatura sino un instrumento didáctico, un documento útil para la historia, una herramienta para la formación del sentimiento nacional y un elemento de cohesión social de las mayorías. De la literatura *light* al libro de texto ha[ya] sólo un paso (Asiain 1992: 11a).

No era extraño que las “bodas de la ideología y el mercado” fueran denunciadas por un joven poeta.¹⁵ Esta frase era, de algún modo, parte de la refutación —esta vez en el campo de la literatura— a lo expresado por el Consejo Editorial de la revista *Nexos* que en su número 173 del mes de mayo de ese año había dado respuesta a “la conjura de los letrados”. Allí, entre otros muchos argumentos, se advertía sobre el “éxito de público y prensa” que había tenido el Coloquio, éxito que “quienes se glorian tanto de escribir sólo para los lectores, para la sociedad, y en ningún caso para el Príncipe, deberían aceptar con humildad”. El éxito obtenido era, para los editores, la prueba irrefutable del “vigor cultural del país”, pero también, “de un mercado cultural en crecimiento” (*Nexos* 1992: 7).¹⁶

De los ocho autores que *Vuelta* publicó en defensa de la “literatura difícil”, siete eran poetas.¹⁷ En “Las ventajas de la condición minoritaria”, uno de ellos, Hans Magnus Enzensberger, recordaba cómo Flaubert o Baudelaire se habían empeñado en “no complacer al gusto popular y [en] proteger a su obra contra la intrusión de los valores comerciales” (1992: 21), valores desdeñados por la poesía que “es el único producto humano que ha resistido todos los intentos de la comercialización” (22).

Así pues, por debajo de la polémica que a primera vista encontraba su centro en la relación entre los intelectuales y el Estado, y que durante más de 25 años animó la discusión de sus participantes, existía tal vez otro fenómeno no tan evidente, que podría llevarnos a plantear la discusión en otros términos. Bajo la postura del intelectual frente al poder podríamos encontrar también, modificada, aquella añeja disputa sobre la autonomía del arte y la relación del artista con el poder burgués, según analiza Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995).

Definir esta disputa, en el caso mexicano, como una pugna entre poetas, prosistas y “especialistas” —siguiendo a las figuras más visibles—, reduciría el sentido de la discusión, sin embargo no es del todo arbitrario advertir sus lazos evidentes y preguntarse, para el tema que nos ocupa —los poetas mexicanos nacidos en las décadas cuarenta y cincuenta del siglo pasado— cuál fue la participación de los poetas y cómo las circunstancias históricas y sociales contribuyeron al decaimiento de una figura —el poeta intelectual— que desde el periodo de

¹⁵ El mismo joven poeta que, a la muerte de Paz, reunió a más de 25 poetas en sus consejos editorial y consultivo, para realizar una revista —(*Paréntesis*)— que, en sus escasos 17 números de existencia, relegó la discusión política y se concentró exclusivamente en la publicación de literatura.

¹⁶ Poco tiempo después, Héctor Aguilar Camín recordaba aquel momento y aquella rivalidad como una lucha por el mercado (Toledo 1994:34). A lo que Krauze, aludió señalando: “No somos nosotros los que hemos introducido esa equiparación vulgar de la cultura con el comercio. Hacer poemas no es lo mismo que hacer refrigeradores” (*Ibid.* 52).

¹⁷ Octavio Paz, Joseph Brodsky, H. M. Enzensberger, Adonis, Shuichi Kato, Lars Forssell, Kjell Espmark y Michel Butor, fueron los autores.

Independencia había hecho de la participación política y de la discusión de los problemas nacionales una actividad que no estaba reñida con su quehacer poético.

Resultaría paradójico hablar del ocaso de los poetas intelectuales y situarlo justamente en la segunda mitad del siglo XX, considerando que uno de sus mayores protagonistas fue un poeta: Octavio Paz, a quien José Luis Martínez considera el último “cacique cultural” del siglo pasado (1999: 29). Advertir que el final de las letras mexicanas del siglo XX concluyó el “19 de abril de 1998, día de la muerte” de Paz, es un homenaje pero también un compendio que incluye no sólo la comprensión del hecho literario mismo, sino también del momento histórico en que ocurre y que, para efectos de esta investigación, inicia en la década de los sesenta.

Amén de los sucesos del 68 y el 71, de la irrupción en el ámbito intelectual de los “especialistas” (a los que Gabriel Zaid denomina “los académicos”), así como del encumbramiento de los narradores —que ya desde 1967 vislumbró José Luis Martínez en su presentación de la antología “Nuevas letras, nueva sensibilidad”—, creo que el crepúsculo de los poetas intelectuales se debe, entre estas y otras circunstancias, al ocaso de la vertiente romántica que ve al poeta como mantenedor de una verdad moral que, finalmente, lo convierte en una “conciencia crítica” de su tiempo. En este sentido, Paz representaría al último poeta de estirpe romántica y la discusión de su quehacer intelectual resulta imprescindible para entender el panorama cultural de nuestro país en el siglo pasado¹⁸, sin embargo, y pese a su enorme influencia, el desarrollo de una actividad artística no puede ser entendida, exclusivamente, mediante el análisis y la discusión de una sola figura, a pesar de que, citando a Héctor Aguilar Camín, Paz defendió “su lugar en el mundo, lo cual me parece muy bien, salvo porque es un lugar enorme y no hay modo de no toparse con él” (Toledo 1994: 34).

Así, cuando aquellos jóvenes integrantes de *Letras Libres* se enfrentaron en “partido amistoso” a colaboradores de *Nexos*, parecían cerrar simbólicamente 25 años de enfrentamientos. No era, sin duda, un acto similar al que dio origen, en 1869, al periódico *El Renacimiento*, cuando los escritores mexicanos, olvidando sus divisiones políticas, se reunieron arropados por un espíritu nacionalista para crear un órgano de expresión literario. Lo cierto es que, 130 años después, otro capítulo de la vida literaria y cultural mexicana parecía cerrarse en una cancha de fútbol.

“Somos herederos de una tradición intelectual —decía Enrique Krauze, en la presentación de la versión electrónica del primer número de *Letras Libres*— que por más de dos decenios encarnó en la revista *Vuelta* de Octavio Paz. Creemos en la calidad literaria y la claridad intelectual, en la libertad política y la democracia. [...] Pero *Letras Libres* no será una vuelta a *Vuelta*, y no sólo porque aquella revista es indistinguible de la vida y obra de Octavio Paz, sino porque las circunstancias de toda índole son muy distintas” (1999b). Curiosamente, en su versión impresa, existía un matiz en relación con “la herencia” de Paz. Decía Krauze en su “Presentación”: “Aunque publicaremos a los destacados autores que concurrieron en sus páginas [las de *Plural* y *Vuelta*], en *Letras*

¹⁸ Yvon Grenier, ha estudiado ampliamente este asunto en *Del arte a la política. Octavio Paz y la búsqueda de la libertad* (2004).

Libres —nombre acuñado por el propio Paz— no nos sentimos herederos automáticos de su legado: haremos lo posible por conquistarlo” (1999a: 6).¹⁹

Efectivamente, los tiempos y las circunstancias eran distintos, sin embargo, los editores consideraron necesario publicar una carta del poeta dirigida a Enrique Krauze en 1990, que de alguna manera justificaba la aparición de esta nueva revista y daba un “espaldarazo” a quien asumiría durante siete años la subdirección de la misma: Fernando García Ramírez, antiguo colaborador de *Vuelta* y empleado de Krauze en la editorial Clío, quien desde 1993 (es decir, dos años después de la citada carta) había dejado de colaborar en la revista, cuyo último número (261) —donde se recogieron antiguas colaboraciones de quienes podrían considerarse los autores “de la casa”— no consignó su nombre. En dicha carta el poeta advertía, efectivamente, la necesidad de transformar o crear una nueva revista para evitar “la triste suerte de la *Nouvelle Revue Française* o de la *Revista de Occidente*.”

Añado —terminaba Paz— que no basta con tener ideas y propósitos nuevos; hace falta también un director y un nuevo grupo. Por supuesto, la nueva publicación (la nueva *Vuelta*, en su segunda época) tendrá que ser una revista de cultura. Los miembros de su Consejo de Redacción (no más de cinco) deberían escogerse dentro de los que hoy son parte de nuestro grupo. Pienso, sobre todo, en Adolfo Castañón, en Aurelio Asiain y en Fernando García Ramírez (Paz 1999: 8).

Ninguno de estos tres personajes, dos de ellos poetas, asistieron al partido de fútbol que se realizó en la cancha del “Centro Rayo”.²⁰ De los participantes, sólo hubo un poeta: Julio Trujillo, futuro secretario de redacción de *Letras Libres*, que con motivo de su participación en un Festival de poesía organizado en 2003 por la Fundación Pablo Neruda fue cuestionado sobre el papel y el trabajo del poeta: “En ese trabajo personal —señaló— podrá reflejarse una temperatura social, un pulso político, o no... [pero] ya no es algo necesario. No es algo que busque la gente, ya no es una calificación” (Trujillo 2003).

Treinta años atrás, recientes en la memoria los hechos de Tlatelolco y del “Jueves de Corpus”, en el suplemento de *Plural*, “México 1972: Los escritores y el poder”, la polémica a la que hemos aludido daba inicio. En la presentación, Octavio Paz decía:

La política llenó de humo el cerebro de Malraux, envenenó los insomnios de César Vallejo, mató a García Lorca, abandonó al viejo Machado en un pueblo de los Pirineos, encerró a Pound en un manicomio, deshonoró a Neruda y Aragon, ha puesto en ridículo a Sartre, le ha dado demasiado tarde la razón a Breton... Pero no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos (1972: 7).

¹⁹ Ya para el número 7 (julio de 1999), esta herencia había sido “conquistada”, pues *Letras Libres* aparecía —en un “Árbol hemerográfico de la literatura mexicana”, preparado por el consejo editorial de la revista y firmado por Christopher Domínguez—, como el indiscutible heredero directo, no sólo de *Vuelta*, sino, partiendo de *Contemporáneos*, del robusto tronco de las publicaciones periódicas nacionales en el campo de las letras, al que coronaba. Similar impresión causaba en el extranjero en relación con las posturas de la nueva revista frente a, por ejemplo, la relación de México con Estados Unidos. En un artículo de 2001, Maarten van Delde señalaba que “several members of the *Vuelta* group, led by Enrique Krauze, founded *Letras Libres*, a monthly magazine which in its approximately two years of existence has carried on the *Vuelta* tradition”, si bien “while at the same time striking out into new territory” (77).

²⁰ Los datos relativos al partido de fútbol me fueron proporcionados por Julio Trujillo, amén de la nota que al respecto apareció en el periódico *Crónica*, en el mes de junio de 1999.

De la sentencia de Paz a la declaración de Julio Trujillo sólo hay tres décadas de distancia. En ese periodo surgieron los poetas cuya obra es parte ya de nuestra tradición. En la misma fecha y periódico en el que Trujillo respondía sobre los trabajos del poeta, uno de aquellos, David Huerta, reflexionaba sobre el desinterés de los poetas actuales en cualquier otra cosa que no fuera “lo suyo” y los comparaba con “los románticos de verdad [que] no se confinaban a la expresión lírica y se ocupaban de asuntos históricos, mitológicos, religiosos [...] Estaban interesados en todo y en todos. [...] Ahora debemos conformarnos nada más con lo que le pasa al poeta en su vida y con la noticia que de ello nos da en sus versos. Muy poca cosa, en realidad” (2003). ¿Qué ocurrió en ese periodo para que los poetas que actualmente cuentan con una obra de madurez se conformaran con ofrecernos, exclusivamente, los datos de su vida? ¿Por qué, en su mayoría, abandonaron el papel intelectual que antes de ellos, e incluso teniendo a Paz como figura tutelar, era moneda corriente en nuestra república de las letras? La búsqueda de las respuestas nos lleva más allá de los textos poéticos mismos, para así entender “el principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico pero también de transhistórico” (Bourdieu 1995: 15).

II.1 BREVE CRÓNICA DE LA CULTURA NACIONAL (DÉCADAS 60 Y 70)

Cuando hablamos de la década de los años sesenta en México, surge ineludiblemente la figura de Gustavo Díaz Ordaz. En el imaginario colectivo actual, los sesenta son el 68 y su imagen inconfundible, la de los estudiantes sacrificados en Tlatelolco. Aunque apenas sea ahora cuando empezamos masivamente a conocer o recordar sus rostros y nombres,²¹ aquellos jóvenes “limpios, generosos, idealistas” —siguiendo la que se antoja irónica descripción de Díaz Ordaz—²² prefiguran la imagen de una década que, desde la apuesta oficial, sólo debimos recordar con los aros olímpicos, la emblemática paloma de la paz o la esbelta figura de Queta Basilio subiendo, antorcha en mano, los interminables peldaños del estadio “México 68”, en Ciudad Universitaria.

Como en 1994 —cuando el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional truncó brutalmente la algarabía oficial por la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con Norteamérica que, “ahora sí”, nos haría verdaderos y globales “ciudadanos del mundo”— en 1968, nuestro prometido, y siempre diferido, ingreso oficial a la modernidad, encontró su eclipse en la Plaza de las Tres Culturas.²³

²¹ Difundidos ampliamente por la televisión, los mexicanos hemos podido ver algunos de esos rostros y conocer o recordar algunos de esos nombres. No así, todavía, la sanción prometida a los responsables.

²² Citada por Enrique Krauze en *La presidencia imperial* (1997).

²³ Dice Paz en *Posdata*: “Como una suerte de reconocimiento internacional a su transformación en un país moderno o semimoderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los Juegos Olímpicos en 1968. [...] Pero [considerando los sucesos de Tlatelolco] en el momento en que el gobierno obtenía el reconocimiento internacional de cuarenta años de estabilidad y de progreso económico, una mancha de sangre disipaba el optimismo oficial y provocaba en todos los espíritus una duda sobre el sentido de ese progreso” (Paz 1970: 32-33).

Desde la óptica oficial, nada hacía prever el desarrollo de los acontecimientos que harían del 68 un momento crucial de la historia nacional contemporánea. El esfuerzo por que se reconociera nuestra “mayoría de edad”, aquella que desde 1936 solicitara Alfonso Reyes, había sentado ahora sus premisas en el desarrollo económico que, gracias a su sostenido crecimiento, había sido catalogado como “el milagro mexicano”²⁴ y cuyo mejor escaparate habría de ser una Olimpiada que, por primera vez en la historia de la justa deportiva, incluiría un programa cultural. En un mundo que resentía los embates de la Guerra Fría e ingresaba a la guerra tecnológica, México pondría la piedra de su refundación en el amplio edificio de la modernidad, término que para nuestros gobernantes no significaba otra cosa que modernización, en su sentido de “industrialización”.

“Una historia cultural nacional tomada al pie de la letra es un absurdo. Toda historia cultural es internacional por esencia”, decía Monsiváis el último día del milenio pasado, al hacer un recuento sobre las personalidades y los acontecimientos que definían al siglo XX. (1999: 12). Los de 1960 no podrían ser menos importantes.

A ritmo de un twist que pronto cedió su lugar al rock (en 1962 los Beatles lanzan “Love me do”) inició esa década de carreras espaciales, “revolución sexual”, movimientos estudiantiles, avances tecnológicos y —gracias a la invención de la televisión portátil y al lanzamiento del primer satélite para proveer comunicación mundial, el Telstar—, el despegue de la carrera mediática, como ahora la conocemos. Estaban “de moda” la píldora, las bebidas en latas de aluminio, el Valium y el “nutrasweet”. Las familias se reunían alrededor de los televisores disponibles para ver los productos que la Guerra Fría dejaba en la televisión: *El Agente de Cipol* y su contraparte jocosa, *El Súper Agente 86*, Maxwell Smart, se unían a la pléyade de estrellas que las cadenas de televisión norteamericanas empezaron a exportar a todo el mundo, incluidas, claro está, aquellas que nos hablaban de la *Bonanza* norteamericana y su feliz familia en la pradera. Era el tiempo en que *Viaje al fondo del mar*, *Tierra de gigantes*, *Perdidos en el espacio* competían por la audiencia con *Mi bella genio* o *Hechizada*. Pero era también el tiempo de *El graduado* o, para mirar hacia Europa, los tiempos de Visconti, Truffaut, Chabrol, Godard y Resnais; Andy Warhol y sus latas de sopa eran aclamadas como el momento cúspide del arte pop. En la memoria de todos, se encontraba la reciente experiencia de la generación poética *beat* y la imagen de Allen Ginsberg escribiendo la extensa parte del *Aullido* en una tarde, o de Kerouac haciendo lo propio en grandes rollos de papel que, según él mismo dijo orgullosamente, nunca corrigió. Década de música y de imágenes, donde lo visual empieza a adquirir la supremacía sobre las otras formas de apereamiento de la realidad, surgen entonces los *happenings* y la conciencia de que en el arte —según resumiría Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1966)—, “el proyecto de la interpretación es en gran medida reaccionario. [...] La interpretación es la venganza del intelecto contra el mundo.”²⁵

²⁴ “No por casualidad [refiriéndose a la brillante administración económica del periodo de Díaz Ordaz] la fórmula “el milagro mexicano” comenzó a volverse un eslogan convencional, aceptado en ámbitos académicos nacionales y extranjeros. México, se decía entonces, no pertenecían aún al primer mundo, pero estaba en la etapa de despegue que lo llevaría a él” (Krauze 1997: 316).

²⁵ Citada por Daniel Bell (1989: 129).

No tan lejos del tiempo en que la clase media que una década antes se arrobaba con la falda alada de Marilyn Monroe y ahora cuestionaba su muerte o seguía los escándalos amorosos de Brigitte Bardot y Elizabeth Taylor, se construía el Muro de Berlín, y ante el fracaso en Bahía de Cochinos, el ejército norteamericano iniciaba el entrenamiento de los anticomunistas en Vietnam. Era el inicio de la década de los 60, cuya posterior turbulencia ha quedado marcada en la historia contemporánea con las imágenes de Luther King y Malcom X, Fidel Castro y el Che Guevara, el tránsito mil veces repetido del automóvil que en Dallas conducía a Kennedy a su muerte y la destitución de Kruschev, la primavera de Praga y el mayo francés, Woodstock y Neil Armstrong sobre la superficie granulada de la Luna, los Rolling Stone y Betty Friedan inaugurando el feminismo escrito, Vietnam visto desde la portada de *Ljé*. Es el tiempo de Marcuse. Es también el tiempo en el que la “lucha de clases” era acompañada por la “lucha de frases”: “hagamos el amor y no la guerra”, “tengo un sueño”, “este es un pequeño paso para el hombre pero un gran salto para la humanidad”, “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”.

Del sueño a la acción quedaba al descubierto un elemento común que resumía la sensibilidad de aquellos años: la manifestación de un radicalismo que impregnaba todas las actividades pero particularmente las políticas y culturales, unidas “por un impulso común a la rebelión” (Bell 1989: 121), y expresadas en un sentimiento anti-gubernamental, anti-institucional y, finalmente, anti-intelectual, que produjo lo que a fines de los años sesenta fue bautizado como la *contracultura*. Si las dos décadas anteriores se habían caracterizado por la aparición de las llamadas “escuelas críticas”, la del decenio de 1960 se destacó por una desconfianza hacia la crítica. La argumentación y análisis tradicionales que tenían como base el juicio objetivo cedieron su espacio a la exposición de los *sentimientos* del “crítico” sobre la obra original, promoviendo así la creación de una “nueva” obra y la idea de que cada uno podía también convertirse en artista. Así, la aspiración de eliminar la distinción entre el arte y la vida fue una operación que —dirigida en buena parte contra las élites que hasta entonces habían detentado el poder y el conocimiento culturales—, intentó la disolución de la obra de arte como objeto cultural, resultando de ello —en palabras de Bell—, la “democratización” de la cultura y la “democratización del genio”:

La democratización del genio se hace posible por el hecho de que si bien uno puede discutir juicios, no se pueden discutir sentimientos. Las emociones generadas por una obra nos atraen o no, y los sentimientos de una persona no tienen más autoridad que los de otra. Con la expansión de la educación superior y el crecimiento de una intelectualidad semicapitada, además, se ha producido un cambio significativo en la escala de todo esto. Gran cantidad de personas que antes habrían permanecido ajenas a la cuestión ahora reclaman el derecho a participar en la empresa artística, no para cultivar su mente o su sensibilidad, sino para “realizar” su personalidad (Bell 1989: 133).

Pero el fondo común de rebelión expresado en el ámbito del arte era sólo uno de los reflejos de aquella oleada mundial de reconsideración o abolición de los valores tradicionales que tuvo en la juventud su mejor caldo de cultivo. No sin cierto retraso, los jóvenes mexicanos se unieron a este rechazo de la moral imperante en un acto de rebeldía cuya mejor caracterización la ofrece Monsiváis en su descripción del movimiento de “La Onda” incluido en *Amor perdido* (1977). Instaurada la “norteamericanización” cultural y la aspiración a una contemporaneidad que en ese momento no provenía ya, como pondrían años atrás los miembros de

Contemporáneos, de una crítica de nuestro nacionalismo, sino de una repetición gestual y generacional de los productos y actitudes puestos en boga por los jóvenes norteamericanos, los mexicanos se lanzan a la aventura rebelde aunque su postura antinacionalista y apolítica no proviene de la reflexión. “Si a los jipitecas les importa disolver el modo de vida más pregonado en México, el de las clases medias, fracasan al no captar que a la imitación no se le opone la imitación en un medio donde el proceso colonial ha ido de la admiración elitista por la cultura francesa o inglesa a la admiración multitudinaria por Norteamérica” (Monsiváis 1977: 237).

Pero estos jóvenes —cuyo Woodstock mexicano, Avándaro, será la cima de su afán imitativo—, no son el grueso de la juventud mexicana que extasiada con Angélica María, “la novia de América”, espera como el resto de la población la otra aventura, la olímpica.²⁶ Tampoco representan, en lo general, al hijo rebelde de las clases medias universitarias que Enrique Krauze retrata en *La presidencia imperial* (1977: 316-320), a quien sitúa prefiriendo a Camus sobre Sartre, leyendo “devotamente” al Paz del *Laberinto*, al Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* y al resto de los representantes del *Boom* latinoamericano. En la visión de Krauze, estos jóvenes (probablemente tan parecidos a él mismo) eran incrédulos de las bondades del “paraíso socialista” y sí tenían pasiones intelectuales, lo que marcaría una diferencia con respecto de los “jipitecas” caracterizados por Monsiváis. No obstante, se nutrían en la misma fuente:

La rebeldía era la marca distintiva de aquella generación. Quizá aquel joven habría sido más libresco que el promedio de sus amigos y conocidos, pero tenía en común con ellos una misma vocación parricida. Lo importante era negar, no afirmar; criticar más que proponer. Había que ser “contestatario” y atacar al *establishment*, aunque cada quien interpretara esas palabras como mejor le conviniera.

La rebeldía juvenil tenía un blanco preferido: el sistema político mexicano. Aunque la información sobre los movimientos ferrocarrileros, magisterial, estudiantil y médico era tal vez pobre y esquemática, los jóvenes sabían que el gobierno de México, y en particular el presidente Díaz Ordaz, era represor (319).

Como en otros también, en el ámbito de la cultura la represión —que tendría su momento más álgido durante 1968 y se mantuviera hasta el primer quinquenio siguiente—, se había empezado a gestar desde el inicio de la década. Esta situación no era del todo evidente para los jóvenes que al comienzo de 1960 —y al menos en lo que toca a la historia literaria—, encontraban la respuesta a sus aspiraciones culturales en la lectura de las obras editadas por el Fondo de Cultura Económica, así como en la *Revista de la Universidad*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *Diálogos*, *Estaciones*, *La Palabra y el Hombre* o el suplemento dirigido por Fernando Benítez desde las páginas del *Novedades: México en la Cultura* y posteriormente en el suplemento de *Siempre!*, *La Cultura en México*, dirigido nuevamente por Benítez quien, a su salida del *Novedades* en diciembre de 1961, había “refundado” su suplemento, invirtiendo los nombres del título.

Sus aspiraciones políticas aún no buscaban, de manera clara, una respuesta. Los acontecimientos ocurridos en Cuba en el último año de la década anterior —el triunfo de la Revolución— habrían de dar un vuelco a la

²⁶ Partiendo del análisis, en particular, de *La Cultura en México* durante 1968, en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), de Jorge Volpi, se puede encontrar una reseña pormenorizada de la situación y ambiente sociales que privaban en México previos a la Olimpiada y al movimiento estudiantil, si bien esta obra mucho debe a la crónica que sobre estos mismos hechos se encuentra en *Días de guardar*, de Monsiváis, en *Posdata* de Paz y en *La presidencia imperial*, antes citada.

historia no sólo política, sino también y sobre todo, a la historia cultural tanto del mundo en general como de América Latina en particular, pero en los primeros días de 1960 este acontecimiento, sí celebrado aunque no por toda la juventud, todavía no adquiría la importancia que para los universitarios tuvo con el transcurrir de la década. Antes que el espíritu abiertamente rebelde del que hemos hablado, lo que había era una especie de entusiasmo febril, mezclado con una jocosidad muy a tono con la exaltación de la juventud, es decir, con la idea de que ser joven era de algún modo una virtud que por sí misma lo justificaba todo. Baste, para muestra, recordar aquella anécdota sobre las tarjetas navideñas que, a fines de 1959, recién muerto Alfonso Reyes, circularon entre la joven comunidad literaria con una fotografía del recién finado, convertido en “San Alphonso”, deseando los parabienes para el año que entraba.²⁷

Para muchos de aquellos jóvenes que entonces iniciaban su carrera en las letras, la experiencia literaria no era explicable sin la experiencia de la vida literaria y esa vida tenía un foco primordial de irradiación: la ciudad de México, pues ésta, desde siempre, ha sido un sitio geográfico privilegiado para el establecimiento de los círculos intelectuales y artísticos del país. Si bien la oferta educativa no alcanzaba aún la explosión que durante el gobierno de Echeverría se verificó, particularmente en la ciudad de México, con la apertura de nuevos centros educativos como la Universidad Metropolitana, el Colegio de Bachilleres y el Colegio de Ciencias y Humanidades, por ejemplo, la afluencia de jóvenes que deseaban cursar la educación media superior y superior en la capital era numerosísima²⁸.

A mediados de la década, la actividad literaria estaba en efervescencia. Arropados por la extraordinaria labor que la llamada Generación de Medio Siglo efectuaba en todos los ámbitos de la literatura nacional, los narradores más jóvenes —Gustavo Sáinz, José Agustín, Parménides García Saldaña, entre otros— respondían al *Boom* latinoamericano con la “literatura de la Onda”, que se manifestó como una ruptura más concreta que la atisbada por los poetas de la misma edad y cuya evolución y características han sido estudiadas por Margo Glantz (1979), entre otros. En relación con los poetas, Efraín Huerta nos cuenta, en un artículo de 1967, que existía la poesía “secreta”, “clandestina”, “aherrojada”, pero también y sobre todo:

El abigarrado paisaje de los rezagados, hundidos en el fango de los juegos florales. El censo nos dice que se trata de poetontos de sucia melena, capaces de escribir sobre su novia y exaltarla por sus “brazos ebúrneos” [...] a los tragamusas que pergeñan lo más malo para los malos periodiquines: verdaderas madrêporas que avergonzarían a los vates y bardos de mayor fama (Huerta 1983: 50).

²⁷ “Tengo aquí una estampita de ‘San Alfonso, en el altar de *Metáfora*’, puesto en una vecindad atrás de Bellas Artes, con veladoras encendidas y exvotos y milagritos colgados, corazones traspasados de espadas, y hasta alacranes y arañas de vainilla, representando a los Divinos. La foto es del Papión Ricardo Salazar, el fotógrafo de los escritores de la época. Chucho Arellano no se midió, pues recién muerto Alfonso Reyes (el 27 de diciembre de 1959) mandó imprimir la estampería ‘Con Sn. Alphonso [...] le deseamos feliz año. México, año de 1960’ y la hizo circular profusamente” (Batis 1994: 54).

²⁸ En sólo tres años, por ejemplo, el CCH pasó de una población escolar de 15 000 alumnos a más de 65 mil (UNAM 2004). De 1970 a 1975 el presupuesto aumentó en más del 300% y la población total de estudiantes, en ese mismo lapso, se duplicó (Guevara Niebla 1990: 103).

Efectivamente, los poetas de la misma generación que los autores de *La Onda* no participaron de manera tan clara en las intensas actividades culturales que se estaban verificando en los sesenta, como tampoco lo hicieron en lo que toca a la reflexión política y su manifestación escrita, con la excepción, entre muy pocos, de José Carlos Becerra,²⁹ —fallecido en 1970, y que ya desde 1965 había evidenciado su participación en asuntos de política al asistir, junto con Pellicer, a una manifestación contra Fulton Freeman, entonces el embajador norteamericano en México, razón por la que ambos fueron arrestados, según cuenta Zaid en su “Defensa de Pellicer” (1979: 63)— y de David Huerta, que hacía sus pininos en el suplemento de *Siempre!* Era el tiempo de los narradores, de sus precoces “autobiografías” lanzadas por Emmanuel Carballo desde Empresas Editoriales, y de la construcción de nuevas revistas³⁰ en las que al menos idealmente, se intentaba sobrevivir con recursos propios, y desde donde se impulsaban proyectos y actitudes en los que, sin embargo, no existía una clara disposición crítica hacia los asuntos políticos. En este sentido, resulta esclarecedor el editorial con el que *Cuadernos del Viento* (1960-1967) se daba a conocer:

Hace un siglo, [...] los escritores mexicanos pudieron unirse, olvidando divisiones políticas, para crear el periódico *El Renacimiento* (1869), editado por Ignacio M. Altamirano y Gonzalo A. Esteva, que inició la emancipación literaria de México. El espíritu nacionalista logró conciliar a hombres de diversas tendencias y hacerlos concordar en una preocupación única: impulsar el espíritu creador de los literatos del país y ofrecerles un órgano de expresión. [...] En la Introducción al segundo tomo, Altamirano pudo decir: “Hicimos un llamamiento a todos los literatos, cualesquiera que fuesen sus principios políticos, y hemos tenido la grata satisfacción de haber sido escuchados”, además pudo mantener el carácter puramente literario del periódico, conservándolo alejado de las cuestiones de la política —lo que no significa desdén hacia ella, sino división metódica del trabajo—, y sentar las bases del programa intelectual que conduciría al país a la grandeza cultural que hemos recibido en legado (Batis 1994: 50).

La idea de realizar una revista cultural que a un tiempo se ocupara de las manifestaciones literarias pero se dedicara también al análisis intelectual de la circunstancia nacional, como ocurrió en la década siguiente, era poco probable. Salvo el caso particular de la revista *Siempre!* que desde su primer número, en junio de 1953, había manifestado su vocación plural³¹ y en sus páginas culturales se podían encontrar, a un tiempo, reflexiones tanto de orden político como artístico, como una norma no escrita pesaba sobre todos la idea autocensora que desde tiempos del presidente Alemán se había acuñado dando lugar a la conocida sentencia que invitaba a publicar sobre cualquier asunto siempre y cuando no se tocara la imagen presidencial o la Virgen de Guadalupe. En una entrevista concedida a Carlos Monsiváis, Octavio Paz observaba que en el ámbito cultural mexicano existía una

²⁹ Ya durante el conflicto, se puede encontrar una de las participaciones más claras de José Carlos Becerra en el debate político de esos días previos al 2 de octubre. El 14 de agosto de 1968, en el suplemento de *La Cultura en México* titulado “Represión o democracia”, Becerra cuestiona en “La hermosa lección” a “un régimen de gobierno que no pudo ser capaz de resistir liberalmente la primera manifestación de menores de veinte años”, refiriéndose a la represión efectuada por el gobierno de Díaz durante la manifestación del 31 de julio. Citado por Volpi (1998: 253).

³⁰ De 1961 a 1967 se crearon un buen número de revistas literarias. Entre ellas caben destacar *Cuadernos del Viento*, *Zarza*, *El Rehilete*, *The Plumed Horn-El Corno Emplumado*, *S.nob.*

³¹ El editorial del primer número de *Siempre!* (27 de junio de 1953, vol. I, 1), titulado “La libertad como destino”, señalaba ya esta política abierta a todas las corrientes: “Servir al pensamiento de México, exaltarlo y enaltecerlo, obliga a superar partidismos, a desentenderse de capillas ideológicas y a saltar sobre las intolerancias. El pensamiento mexicano no lo monopoliza ningún partido, ninguna intendencia. El culto a la Patria no es exclusivo de esta o de aquella capilla. En la derecha tradicionalista, en el centro que aspira al equilibrio moderado, en la izquierda impaciente y apasionada, vive y alienta el pensamiento mexicano”.

nueva situación que permitía vislumbrar el deslinde de los intelectuales y artistas del poder —del “Establecimiento”, en palabras de Monsiváis—, lo que hacía posible la “condición y posibilidad de la crítica” (Monsiváis 1967: II).

Era 1967 y Paz estaba en la India, sin embargo aún quedaba en la memoria reciente los hechos que poco antes habían sucedido a raíz de la publicación de *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis (1965), cuando Díaz Ordaz intervino para que Arnaldo Orfila Reyna abandonara la dirección del Fondo de Cultura Económica y los intelectuales se reunieron, en un hecho inédito, para enfrentar al gobierno mediante la suscripción de acciones para crear una nueva editorial independiente del Estado: Siglo XXI. Este hecho, recuerda Zaid, hacía suponer “buenos augurios”, a pesar de que “el surgimiento del pluralismo parecía dudoso, y para muchos indeseable” (2001: 49).

Como ya hemos dicho, en las páginas de *La Cultura en México* se podía augurar la posibilidad de la crítica, tanto política como literaria, y la llegada, ya en 1968, de Julio Scherer a la dirección de *Excélsior*, hacía suponer una época propicia para que se desarrollara aquella “posibilidad” que Paz observaba un año antes de los acontecimientos del 68; pronto sin embargo, ésta se vería reprimida a su mínima expresión, pues desde 1967 iniciaron, ya frontalmente, los vientos de la censura en las más variadas formas. En la Universidad Nacional los encargados de la difusión de la cultura —aquellos que más tarde serían reconocidos también con el nombre de Generación de la Casa del Lago— eran igualmente silenciados, desde dentro de la propia institución. Bien conocido es el episodio protagonizado por Gastón García Cantú quien, desde la dirección de Difusión Cultural de la UNAM, arremetió contra Juan Vicente Melo, García Ponce, José de la Colina y Gurrola. La renuncia de todos ellos fue el final de una “persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones éticas” (Batis 1994: 182).

Después de los sucesos de Tlatelolco, quedó en evidencia que el Estado mexicano no podía resistir la crítica. Sin embargo, esta hipersensibilidad no era exclusiva del Estado. La recepción y el ejercicio de la crítica eran —y siguen siendo en muchas de las esferas de la vida tanto cotidiana como cultural y política— un asunto de difícil, cuando no imposible, asimilación. La “incapacidad” mexicana de efectuar, recibir o presenciar un crítica, de manera inteligente, como bien vio Zaid más tarde, “nos hace entrar en una crisis, y no en la crisis de un replanteamiento (que le daría sentido a la crítica), sino en la crisis de una explosión emocional” (1979: 107).

La explosión emocional del estado mexicano corrió a la par de otra explosión del mismo tipo, aunque con características distintas, de la juventud y la clase media quienes presenciaron la masacre, pues ésta contradujo lo que en ese momento se creía ver como la posibilidad de un diálogo. La actitud general de los intelectuales mexicanos fue de repudio. La renuncia de Octavio Paz a su puesto como embajador en la India constituyó la nota más evidente de la crisis por la que atravesaba el país.

En medio de esta crisis de todo orden, ¿dónde, aparte de Paz, estaban los demás poetas? Aún vivían varios miembros de *Contemporáneos*: José Gorostiza se desempeñaba entonces como Director de la Comisión Nacional de Energía Nuclear, Salvador Novo había sido nombrado “Cronista de la Ciudad” en 1965 y Jaime Torres Bodet,

cuya relación con el Estado había terminado con el sexenio anterior en calidad de Secretario de Educación Pública (1858-1964) se había retirado ya, cuando menos, de la actividad burocrática. Conocida es la postura de Novo con respecto a los sucesos de Tlatelolco. Si mal parado había quedado en sus *Cartas*, publicadas en *Hoy*, respecto a las movilizaciones de los estudiantes en agosto de ese año,³² después de sus declaraciones a *Excelsior* con motivo de la toma por el ejército de Ciudad Universitaria el 18 de septiembre (“Vaya... vaya. —dijo con motivo de la entrevista que un reportero le hiciera al salir del velorio de León Felipe— Es la primera noticia, y muy buena, por cierto, que recibo en el día...”)³² su destino a esa posteridad que tanto le importaba había quedado marcado. El “amigo” de Díaz Ordaz, cuya casa fue pintada por los estudiantes con las leyendas “Novo con los soldados”, “Popular entre la tropa”, tenía “el honor de compartir con el señor presidente esta lluvia de anónimos murales” (1998: 409).

En relación con la renuncia de Paz a la embajada de la India, Gorostiza, hombre siempre reservado, habría expresado también su desacuerdo, si no con el movimiento en particular, o con el “fondo ético de la actitud de Paz”, sí con la forma diplomáticamente incorrecta del poeta que “como embajador de México en un país extranjero no [...] podía criticar al propio gobierno” (Gorostiza, Martha 1989: 682-37).

De aquel Torres Bodet que siendo Secretario de Relaciones Exteriores había dicho “El que no tiene las fuerzas que su política necesita, debe tener la política de las fuerzas de que dispone” (González Pedrero 1971) no se escucharon noticias relevantes al respecto. Pellicer, quien había participado en las manifestaciones contra Fulton Freeman 3 años antes, tampoco suscribió, que yo sepa, crítica alguna.

Ahora resulta evidente que el grueso de los escritores que participaron en el debate relacionado con los hechos de Tlatelolco estaba conformado, en su mayoría, por narradores y críticos. Así como esos fueron los años de la narrativa, liderados en México por la figura estelar en la que desde entonces se convertiría Carlos Fuentes apoyado por Fernando Benítez³³, en lo que toca al debate intelectual, y con la excepción de unos cuantos —José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra, Eduardo Lizalde, el muy joven David Huerta, para nombrar algunos de los poetas que criticaron o contribuyeron con su trabajo a la crítica de los acontecimientos, o el simbólico gesto de Paz con su renuncia— sería necesario advertir que la participación de los poetas fue escasa y en muchos casos se restringió a la firma de desplegados y comunicados que —en especial los realizados bajo el nombre de Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores—, aparecieron en la prensa con motivo de la represión (Alejandro Aura, Juan Bañuelos, José Carlos Becerra, Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Enrique

³² Escribía Novo en su última carta al semanario *Hoy*, del 17 de agosto: “¿Qué quieren, qué pretenden, qué combaten estos adolescentes? Ni ellos lo saben, ni quienes los incitan y manejan se los dirán. La entrevista del líder de los motines parisienses con Sartre, [...] es bastante clara al respecto: no dirán lo que quieren; no presentarán un plan: su objetivo es el caos, la confusión, la destrucción. ¿Puede éste ser el pensamiento de los jóvenes mexicanos?” (1998: 395). Las declaraciones a *Excelsior*, citadas por Antonio Saborit en el “Prólogo” a *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, aparecieron en el artículo “Discrepancias sobre la toma de la UNAM” el 20 de septiembre de 1968.

³³ Según recoge Kristine Vanden Berghe —“La cultura en México (1959-1972) en dos suplementos: ‘México en la Cultura’, de *Novedades* y ‘La cultura en México’, de *Siempre!* (1989)”. Tesis de Maestría, UNAM—, Fuentes publicó 71 artículos entre 1962 y 1972. Su obra fue, asimismo, revisada en numerosos ensayos y notas publicados por ese mismo suplemento. Citado por Deborah Cohn (2002: 100).

González Rojo, Eduardo Lizalde, Jaime Labastida, Sergio Mondragón, Marco Antonio Montes de Oca, Óscar Oliva, Jaime Sabines, Tomás Segovia, José Augusto Shelley, Ramón Xirau, Gabriel Zaid, entre otros). Habría que decir, si hubiera un descargo que hacer a los poetas a este respecto, que si bien no participaron de manera clara en la crítica que desde antes de los episodios de Tlatelolco veía ya el peligro que se avecinaba, sí lo hicieron a través de la escritura de poemas que aludían al episodio³⁴ y conformó una “extraña forma de protesta [que] logró abrirse camino como último refugio de la imaginación crítica” (Volpi 1998: 420).

Lo cierto es que esa década vio nacer varias de las obras poéticas importantes para la poesía contemporánea nacional. Antes de 1968 se publicaron, por ejemplo, la recopilación de la poesía de Paz por el FCE en *Libertad bajo palabra* (1960) y, en ese mismo año, *Palabras en reposo* de Alí Chumacero, *Lúvida Luz* de Rosario Castellanos y aparecieron los poetas de *La Espiga Amotinada*. En 1961, *Diario Semanario y poemas en prosa* de Sabines, y un año más tarde su primer *Recuento de Poemas y Salamandra* de Paz. 1963 dio a la luz *Los elementos de la noche* de Pacheco y en 1964 *Seguimiento* de Zaid; *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde apareció en 1966, mismo año de publicación de *El reposo del fuego* de Pacheco. En 1967 Paz publica *Blanco*, y aparecen *Las fuentes legendarias* de Marco Antonio Montes de Oca, *Perséfone*, de Homero Aridjis, *Yuria* de Sabines, *Relación de los hechos* de José Carlos Becerra, *Anagnórisis* de Segovia y *Poesía joven de México*, el libro colectivo de Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño.

Resulta difícil comprender, entonces, la escasa participación y debate intelectual —y por lo tanto público— de un “gremio” que desde el periodo de Independencia había hecho de la participación política y de la discusión de los problemas nacionales casi un modo de vida que se atemperaba con la propia vocación poética. Vida y Patria, habían sido uno solo, por eso Altamirano podía escribirle al joven Juan de Dios Peza, ante el dolor que le causaba la muerte de Ignacio Ramírez: “Estoy agobiado, aterrado, casi desalentado y es preciso recordar que soy hombre, que la Patria es mi ideal, para no desfallecer” (1992: 172). Al modificarse esta unión —Vida y Patria— pero, sobre todo, al cambiar el modo de expresión que hasta entonces era considerado “natural”, la participación de los poetas en el debate público sobre asuntos políticos, con contadas excepciones, empezó el largo camino de un viaje sin retorno. Una reflexión de Pacheco podría ayudar a esclarecer el fenómeno:

El verso que es hoy vehículo casi exclusivo de la poesía lírica ocupó hasta el siglo XIX funciones que se han vuelto monopolio de la prosa. Todo se hacía en verso: el drama, la narración, los textos políticos, religiosos y didácticos. La guerra de Independencia había politizado la versificación. [...] Entre la Academia de Letrán y la fundación de *El Renacimiento* (1869) por Ignacio Manuel Altamirano apenas hubo sitio para algo que no fuera militancia en versos rimados (1992: 10).

³⁴ Jorge Volpi (1998: 372-392) consigna y analiza los primeros poemas que aparecieron inmediatamente después de los sucesos, iniciando con el de Octavio Paz “México: Olimpiada de 1968”, y los que le siguieron, “Lectura de los ‘cantares mexicanos’” de Pacheco, “El espejo de piedra” de Becerra, “No consta en actas” de Bañuelos, “La nueva patria no deja de solicitarnos” de Zaid, “Los derrotados” de Jaime Reyes y “El altar de los muertos” de Marco Antonio Montes de Oca. Más de 10 años después, en *Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968*, Marco Antonio Campos recogió los que, a su juicio eran los poemas más significativos sobre los sucesos de Tlatelolco. Los autores incluidos fueron: Juan Rejano, Octavio Paz; Rubén Bonifaz Nuño, Jesús Arellano, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Máximo Simpson, Thelma Nava, Juan Bañuelos, Gabriel Zaid, Isabel Fraire, José Carlos Becerra, Oscar Oliva, José Emilio Pacheco, Livio Ramírez, Héctor Manjares, Víctor Manuel Toledo, Juan José Oliver, Orlando Guillén, Carlos Montemayor, Evodio Escalante, Jaime Reyes, Eduardo Santos, Marco Antonio Campos y David Huerta.

No obstante, la participación de los poetas en la vida pública del México independiente había sido continua. Así, el edificio de los poetas-intelectuales tendría en José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), Francisco Ortega (1793-1849), Sánchez de Tagle (1782-1847), Andrés Quintana Roo (1787-1815) y José Joaquín Pesado (1801-1861), a sus primeros y más ilustres habitantes. A esta lista se sumarían, desde distintas posiciones no exentas de historias de traición, exilios voluntarios o forzados e incluso asesinatos, poetas como Fernando Calderón (1809-1854), Guillermo Prieto (1818-1897), Ignacio Ramírez (1818-1879), José María Roa Bárcenas (1827-1908), Vicente Riva Palacio (1832-1896), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), Justo Sierra (1848-1912), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919), Enrique González Martínez (1871-1952), Alfredo R. Placencia (1897-1930), José Juan Tablada (1871-1945) y López Velarde (1888-1921).

Posteriormente, y una vez terminado el periodo revolucionario y sus turbulentos años siguientes, la inclusión de poetas en esta clasificación tuvo una participación no menos importante en la vida pública de México y se consolidó, como parte de lo que se ha llamado la “cooptación” de intelectuales por parte del Estado mexicano, a partir de la llegada de Vasconcelos al Ministerio de Educación, pues su proyecto de reconstrucción cultural nacional requería de nuevas voces renovadoras, aquella “efebocracia” que advierte Sheridan en su estudio (1985). Así, muchos de los poetas, particularmente los agrupados en *Contemporáneos*, se adhirieron a las filas burocráticas de un Estado que, polémicas más o polémicas menos, finalmente los arropó en diversas formas, relación en la que —siguiendo a Christopher Domínguez en *Tiros en el concierto*— si bien no comprometían “su distancia crítica frente a la ideología estatal” (263) sí prefiguraba lo que a partir de entonces habría de considerarse como un paso casi obligatorio en la carrera del escritor. La revolución cultural que desde el Estado concibió Vasconcelos, basada en su famosa cruzada educativa a la que habrían de sumarse muchos intelectuales (Pellicer y Torres Bodet, por ejemplo, fueron miembros activos de su famosa campaña de alfabetización) cimentó “los rasgos esenciales de un poder político empeñado en fungir como pedagogo de la nación; definió el patrón de conducta del gobierno con las élites intelectuales, creó el esquema básico de las instituciones educativas y, al fin, concibió el aliento retórico del nacionalismo cultural que soplaría durante décadas” (97).

Otro camino, en la apariencia menos burocrático pero igualmente al servicio del Estado había sido tomado por los poetas allende las fronteras. El servicio exterior mexicano, desde mucho tiempo antes, se había dado a la tarea de llevar al mundo a sus mejores representantes: los escritores. De ellos, la lista de poetas es considerable: Amado Nervo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo, Alfonso Reyes, Manuel Maples Arce, Gilberto Owen, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jaime García Terrés, Octavio Paz, entre otros y más acá Rosario Castellanos y Hugo Gutiérrez Vega, entre otros. Así, la idea zaidiana de que un intelectual es “el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites” (1990: 21) sería aceptable en lo general, pero aquella que, circunscribiendo la definición señala que un intelectual sólo lo es en la medida de su independencia del Estado o de cualquier otro organismo o asociación que dicte verdades

“oficiales”, no puede ser aplicada indiscriminadamente. Los intelectuales, como sus definiciones, han cambiado con el tiempo, y no podríamos aplicar a un escritor del siglo XIX una definición de finales del XX, particularmente una definición que se antoja escrita teniendo como imagen probable la renuncia de Paz a la embajada de la India y particularmente el texto “La letra y el cetro” con el que Paz presentaba aquella mesa redonda de 1972 a la que hemos aludido. En este sentido cabe aclarar que, como bien había observado Zaid en “Tres estaciones de la cultura mexicana” algunos años antes de su disquisición sobre los intelectuales, “sería ridículo infamar a los intelectuales (prácticamente a todos) que a lo largo de un siglo han estado viviendo del erario. Ridículo, porque un puesto público no siempre es un lugar de corrupción [...] Ridículo, además, porque no había alternativas” (1979: 190).

No obstante, la idea de una existencia intelectual independiente del Estado no había sido del todo ajena para algunos de estos poetas burócratas, si bien su reflexión no incursionaba en el espinoso terreno de la moral pública. Baste para ello recordar las anotaciones que al respecto hace Torres Bodet en sus memorias:

Siempre me he preguntado si es tan perjudicial para el escritor —según muchos lo afirman— el tener que ganarse el pan en menesteres distintos al de las letras. Sinceramente, yo no lo creo... Ofrece, además, el segundo oficio otro género de ventajas. Desde luego, obliga al autor a salir de sus abstracciones, a no ser autor incesantemente y a convivir con los demás hombres, en su cotidiano empeño de empleados públicos, médicos, operarios, comerciantes o agricultores... hace aceptar al hombre una serie de obligaciones prácticas que le incitan a no sentirse un especialista exclusivo de la cultura (1985: 218).

Bien desde el Estado o en su contra, ya como refrendación escrita de una postura personal sobre asuntos de interés nacional o como parte de una polémica literario-ideológica —la del nacionalismo, por ejemplo— en cuya base se encontraba la conciencia de un ejercicio de libertad, de naturaleza individual que, en palabras de Sheridan, equivale a “una disensión” (1999: 17), la actividad intelectual y política de los poetas mexicanos no había dejado de expresarse.

Una revisión que permitiría aclarar un poco el panorama resulta de la confrontación de un listado de los poetas mexicanos más importantes de los siglos XIX y XX, con algunas de las clasificaciones de intelectuales aportadas por la crítica.³⁵ El resultado de tal ejercicio confirma la idea de que los poetas han pertenecido, en número no desdeñable, a lo que Luis González y González (1997) llama “las minorías rectoras” (para el periodo entre 1857 y 1958) y Roderic A. Camp (1988) advierte como los intelectuales de mayor influencia entre 1920 y 1980.

El aporte de un 4.47% de poetas (39) del total de “protagonistas” (872) en 100 años de historia mexicana no parece desdeñable, sobre todo si consideramos que para esta clasificación González y González sólo incluyó a personajes nacidos antes entre 1806 y 1906. Si aplicamos este mismo mecanismo, referido sólo a los 35 poetas

³⁵ Para este ejercicio consideré, en primer término, la antología preparada por Pacheco y Monsiváis, *La poesía: siglos XIX y XX*, (publicada por primera vez en 1985 y ampliada posteriormente en 1992). Así también se tomaron en cuenta los poetas analizados por Luis Miguel Aguilar en *La democracia de los muertos* (1988). En segundo término he utilizado la muy amplia “Relación de protagonistas de la reforma y la revolución mexicana” incluida por Luis González y González en *La ronda de las generaciones* (1997) así como el estudio de Roderic A. Camp, *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX* (1988). Resulta extraño, sin embargo, que en ninguna de estas dos listas de “intelectuales” se haya incluido a Jorge Cuesta.

incluidos entre los 255 intelectuales, el porcentaje se eleva considerablemente (12%), si bien hay que anotar que González no incluye, dentro de los “intelectuales” ni a Justo Sierra, ni a Torres Bodet —los considera “políticos”—, ni a 2 poetas católicos, Joaquín Arcadio Pagaza y Alfredo R. Placencia, incluidos como “sacerdotes” (considerándolos, el porcentaje aumenta a 13%).

En el caso de Roderic A. Camp, en una muestra de 50 intelectuales seleccionados por los propios intelectuales, el universo temporal se amplía y el porcentaje de poetas —siete— aumenta a 14%.

Lo cierto es que los poetas que no habían sido consignados por González y González debido al corte de su relación (nacidos antes de 1906), y sí habían sido incluidos dentro del estudio de Camp, eran los mismos, con la excepción de Jaime García Terrés³⁶ que habían participado más directamente, desde la crítica argumentada, en los sucesos de 1968: Octavio Paz, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco.

1969, el último año de esa década entusiasta y terrible a la vez, daba a la luz el poemario ganador del segundo “Certamen Nacional de Poesía” —posteriormente bautizado como “Premio Nacional de Poesía” o “Premio de Poesía Aguascalientes”—. El poemario elegido fue *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de José Emilio Pacheco (1969). Su poema “Alta traición” mostraba ya las características de un cambio radical en la relación de los poetas con la idea de la Patria, aquella que cantada o defendida por los poetas del XIX, había dado paso a la nunca bien resuelta confrontación sobre el nacionalismo que en la primera mitad del siglo XX y hasta la polémica sostenida por los *Contemporáneos*, se había ido modificando hasta hacerse prácticamente invisible. En 9 versos, Pacheco modificaba aquel ideal que había ayudado a sostener la vida de Altamirano; la patria íntima de López Velarde ahora estaba constreñida a “diez lugares suyos, cierta gente / bosques de pinos, fortalezas, / una ciudad deshecha, gris, monstruosa, / varias figuras de su historia, / montañas / (y tres o cuatro ríos)”, pero el título y el juicio inicial del poema proponían un vuelco intelectual que el jerezano no habría suscrito en esos términos: “No amo mi Patria. Su fulgor abstracto / es inasible.” En esa mínima patria por cuyos restringidos sitios (geográficos, humanos, históricos) aún y “(aunque suene mal) daría la vida”, el poeta se enfrentaba al que sería el argumento esencial del poemario: el poeta frente a la historia. En su “Crítica de la poesía”, establece ya la certidumbre del poeta sobre la imposibilidad de la poesía para *decir* el ahora. La “sarnosa poesía”, “la dulce, eterna, luminosa poesía”, se ve forzada a aplazar su cometido: “Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos”.

¿Qué había pasado entonces con esos jóvenes que, desde la óptica de Efraín Huerta, pergeñaban poemas a la novia bajo la mano protectora de un movimiento mundial que proclamaba la libertad en todos sus ámbitos y el encumbramiento de las juventudes, promotoras del cambio? La declaración de Pacheco no era, en ese momento, compartida o entendida por todos y el último año de la década sería recordado por aquellos jóvenes rebeldes como el gran movimiento que en Woodstock alcanzaría la cima de su expresión; para los más “fresas” como el año en que se discutía la posible suplantación de Paul McCartney, que en la portada de *Abey Road* cruzaba descalzo

³⁶ Hasta 1968 García Terrés fungió como Embajador en Grecia, sin embargo, ese mismo año regresó a México como Director General de la Biblioteca y Archivo de la SRE, cargo en el que permaneció hasta 1971 (Bas 1996: 147).

por la acera, fumando con la mano equivocada, signo inequívoco de su muerte. Un año después, la década iniciaba con el último grito del legendario grupo: *Let it be*.

En la entrega del premio Aguascalientes de 1970, otorgado a un poeta que murió antes de consolidar su obra —Uwe Frish Guajardo— Luis Guillermo Piazza, como “mantenedor” del certamen, declaraba que los nuevos tiempos eran “propicios”. En su columna del *Diorama de la Cultura*, donde reproducía su discurso en Aguascalientes —“Lo que ya fue, lo que pasa y lo que deberá suceder” (1970)— advertía la postura de los jóvenes que habían logrado, en la década pasada, “hacer su propia revolución sin los rígidos esquemas de los pensadores que *nada* pudieron prever”. Sin embargo, no sin dejo de ironía,

Ahora en los setentas (que ni nos hemos puesto de acuerdo sobre si ya empezaron) nos toca *tomar conciencia*.

A la falsa solemnidad, le reemplaza lo consecuente, lo cabal. A la seriedad “aparente” la de fondo. Ojalá nos pudiéramos reír a carcajadas y decir algo profundo —y no al revés. El momento no puede ser más propicio. Hemos pasado lo peor, hemos intuido lo nuevo, que es lo más viejo (12).

No había pasado lo peor. “1971 —recuerda José Woldenberg en su *Memoria de la izquierda* (1998: 25)—, puede resumirse, en la memoria, en dos palabras: Halcones y Avándaro”. Ya con Luis Echeverría, el Estado mexicano encontró la fórmula para tratar de paliar el ominoso pasado. El espejismo del que fueron aparente víctima muchos de los intelectuales mexicanos consistió en consentir una supuesta libertad de expresión y un apoyo nunca como entonces tan generoso a todas las empresas culturales que, promovidas por el Estado, continuaban la añeja tradición del gobierno de subvencionar las conciencias. Desde la “reforma educativa” hasta la estatización del cine, pasando por la compra del Canal 13 y varias radiodifusoras, el gobierno de Echeverría quería mostrar que la apertura crítica era no sólo un dicho, sino un hecho que podíamos leer, mirar y oír. “Arriba y adelante: LEA” —la frase publicitaria de su campaña—, debía, para hacerse realidad, basarse en la reconciliación de un sociedad inconforme con el poder político que ahora daba curso libre a su expresión. La clase media, la clase universitaria, pudieron entonces creer que, efectivamente, había llegado la hora de ser escuchados, de ser, incluso, retratados en la pantalla grande que antes sólo estaba reservada para el melodrama nacional de nuestra “época de oro” o para las banales travesuras de los jóvenes a-go-gó. Allí estaban *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo, para demostrarlo. Sin embargo, el mandato presidencial de realizar un cine que no mintiera —“un cine que miente es un cine que embrutece” recuerda José Agustín que Echeverría había “declamado” (1992: 66)— encontraba irónico contrapeso en la programación del naciente consorcio televisivo —Televisión Vía Satélite: Televisa—, cuyas figuras estelares, Jacobo Zabludovsky con sus *24 horas* y *Siempre en domingo* a cargo de Raúl Velasco, pronto se transformaron en iconos de una sociedad que se entretenía a ritmo de *Sube Pelayo sube*, educaba a sus hijos con la pedagogía del profesor Jirafales, usaba ropa de terlenka o se vestía con pantalones Topka.

No obstante, en el caso de la industria cinematográfica, según recuerda Emilio García Riera en su *Historia del cine mexicano*, “nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se

había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas” (1986: 285). En el ámbito literario e intelectual, las cosas no parecían muy distintas y la idea de la revolución cultural promovida por el Estado encontraba un asentimiento casi generalizado, aunque la noción de cultura para las masas se materializara, por ejemplo, en la participación de Juan José Arreola opinando sobre cualquier cosa en el noticiero nocturno del canal estatal. La idea de que bajo el gobierno echeverrista se podría por fin gozar de un estado de libertad tenía, al menos al inicio del sexenio, bases para la esperanza de un sector de la intelectualidad.

En aquella época —recuerda Tomás Segovia— por ejemplo, estaba bastante extendida una opinión que hoy resulta bien difícil de creer; tan difícil, que muchos de nosotros tendemos a negar que la hayamos compartido. Era la opinión de que el gobierno de Echeverría iba a emprender un retorno a las fuentes de la Revolución. Una de las circunstancias que más reforzaban esa creencia era justamente la evolución del periódico *Excelsior*, que bajo la dirección de Julio Scherer se había convertido un gran periódico independiente, y que se aliaba con lo que entonces era la *intelligentsia* más fresca y libre de México, representada por Octavio Paz, para albergar en su seno el proyecto de *Plural*. El batacazo que acabó de despertarnos de ese sueño fue en efecto el “golpe de Estado” de *Excelsior*, que se llevó entre las patas a *Plural* (2001: 45).

No tan ciertas resultan las palabras de Segovia, particularmente en lo que se refiere al despertar del “sueño”. Entre 1968 y el golpe a *Excelsior* en 1976, sucedió el *Jueves de Corpus*. Lo cierto es que para gran parte de los intelectuales, particularmente los agrupados en torno a las universidades, la llegada de Luis Echeverría y su propuesta de una reforma educativa significaba la posibilidad de establecer, por primera vez en muchos años, un diálogo inteligente y respetuoso con el Estado, donde finalmente se aceptaría la opinión —y la crítica— de la “gente que piensa”.³⁷ Lo falso de esta actitud se hizo evidente con la matanza del 10 de junio de 1971, e incluso entonces, la ingenuidad o la ceguera fueron el índice de aquellos que quisieron creer en la posibilidad del diálogo y de una crítica que, propuesta desde el poder central, lo único que propiciaba era su consolidación. En el fondo de aquella aceptación, en algunos casos incondicional, se hallaba la idea de la ocupación de espacios del poder que hasta entonces habían sido vedados para la izquierda mexicana, por eso ambos discursos, tanto los de la izquierda intelectual mexicana, como los del presidente Echeverría, planteaban grandes similitudes: “El propósito declarado era democratizar la educación; [pero] en la práctica ambos buscaban objetivos políticos: la izquierda, espacios de poder; el gobierno, legitimidad” (Sánchez Susarrey 1993: 43).

No obstante, existían grupos culturales que, independizándose del Estado, continuaban ejerciendo una crítica real. Poco después del *Jueves de Corpus*, ya en octubre, apareció el primer número de la revista *Plural*, desde donde se inició una de las más ambiciosas empresas culturales de su tiempo y cuyo nombre intentaba acuñar la idea de una modernidad basada en la crítica y en la apertura no sólo hacia las distintas concepciones políticas o artísticas en México. El golpe a *Excelsior* —y la consecuente disolución de *Plural*—, dio pie a la formación de otras

³⁷ Como un ejemplo, entre muchos, del “sueño” que creyeron realidad los intelectuales mexicanos durante la administración echeverrista, pueden observarse las palabras pronunciadas el 13 de diciembre de 1971, por el entonces director del INI, Gonzalo Aguirre Beltrán, quien señalaba: “Desde el comienzo mismo de su mandato constitucional, el señor Presidente ha mostrado su interés por buscar el acercamiento y el diálogo permanente con los organismos en que se congregan los intelectuales, los científicos y los artistas, pues sin el concurso de la gente que piensa, que investiga, que crea, las reformas que implementa la actual administración no serían factibles, y en particular, la reforma educativa” (Aguirre 1972: 9).

revistas y periódicos (*Proceso*, *Vuelta* y *Unomásuno*, por ejemplo) que aún hasta finales del siglo pasado permanecían como productos culturales vivos. Así pues, tanto los intelectuales que se adhirieron abiertamente a la postura de la crítica independiente, como los que creyeron en la ilusión de una crítica promovida por el Estado, prefiguran el nacimiento de los grupos que dominaron el territorio cultural de México en los últimos 25 años del siglo pasado.

El primer número de *Plural* abrió, entre otras cosas, con la publicación de las discusiones de una mesa redonda titulada “¿Es moderna la literatura latinoamericana?” Tres narradores (Carlos Fuentes, García Ponce y Gustavo Sainz) y dos poetas (Octavio Paz y Montes de Oca) debatían alrededor de la eterna pregunta con la que, referida al caso de México, inician también mis propias reflexiones en este trabajo. Las páginas finales de la revista incluían el reportaje que sobre el Festival de Avándaro había efectuado Elena Poniatowska mediante la transcripción de fragmentos de entrevistas realizadas a varios de los jóvenes que habían asistido al festival. De los entrevistados, dos se declaraban escritores: Parménides García Saldaña y José Agustín. Aparecieron también las palabras y un “poema” del muy joven Rubén Darío Galicia, el malogrado poeta a quien la leyenda atribuía, todavía 20 años después cuando vagaba por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, en Ciudad Universitaria, la ominosa historia de una trepanación que habría afectado sus facultades mentales y poéticas. Un “baterista” de nombre Francisco Franciulli declaraba, en medio de la apabullante exaltación sobre el consumo de drogas durante el festival: “En Avándaro, en un momento dado pidieron un minuto de silencio por ‘los que murieron’. Creía que era por lo de Tlatelolco o por lo del 10 de junio. Era para Jim Morrison, Janis Joplin y Jimmy Hendrix [...] ¿Y nuestros muertos? Por eso le digo que de los que estuvieron en Avándaro ninguno pudo haber ido a una manifestación” (Poniatowska 1971: 35). Halcones y Avándaro y después, la Liga 23 de septiembre.

En el campo intelectual mexicano, desde las páginas de *Plural* se empezaba a gestar una discusión de fondo sobre la relación entre el Estado y los intelectuales. Esta confrontación, sobre la que hemos hablado al principio de este capítulo, quiso verse también como la pugna entre tres concepciones literarias del mundo: la que provendría de los poetas, la que se adjudicaría a los narradores y prosistas, y, finalmente, aquella que, auspiciada en parte por la especialización del conocimiento, se atribuiría a los “especialistas” (historiadores, politólogos, sociólogos, y esa extraña especie denominada como “críticos culturales”, etc.). Esta idea arbitraria hacía concebir el terreno cultural mexicano como el campo donde campeaban las “mafias”. Así, la “mafia” denunciada por Guillermo Piazza (1968) dio lugar, en el imaginario de la República de las Letras a la formación de “dos claras bandas de poder, o minimafias, en la élite intelectual en México.” (Agustín 1995: 213). En los años siguientes estas dos “mafias” estarían representadas por las revistas *Vuelta* y *Nexos*, sin embargo, años más tarde observaría Christopher Domínguez:

Hasta los años setenta, un suplemento cultural como *La Cultura en México* de Carlos Monsiváis, tenía una influencia política relevante para el poder y la oposición. Pero la democratización de la prensa durante el último cuarto de siglo fue desligando a los críticos culturales de sus obligaciones políticas, desplazados por el número y la calidad de los especialistas en la “transición democrática”. El propio Monsiváis tuvo que abandonar sus preocupaciones estéticas para acabar de convertirse en patricio civil. *Vuelta* y *Nexos* bajaron sus tirajes cuando perdieron su significación como

el alfa y el omega de la discusión política. La multiplicación de la Opinión devuelve al crítico literario (o artístico) al dominio de la estética (1998: 305).

Pero en 1972, el escritor aparecía como uno de los pocos personajes, dentro del ámbito cultural, apto para la discusión política. Ése era aún el tiempo en que la cultura mexicana giraba alrededor de la vida literaria³⁸ de modo que no resultaba extraño o fuera de lugar que los escritores se dieran a la tarea de debatir sobre la obligación de los intelectuales de proponer soluciones a la historia y el desarrollo del país, pero también, a su propia condición frente al poder. Desde las distintas posiciones adoptadas, las cuatro fundamentales defendidas por Paz, Zaid, Fuentes y Monsiváis,³⁹ el espectro de las posibilidades del intelectual parecían claramente diferenciadas: la independencia (*marginalidad*, diría Paz) del escritor frente al poder político, independencia que le otorgaría finalmente una superioridad moral sobre el resto de los ciudadanos y de los políticos en particular; la colaboración de la élite intelectual en “el fortalecimiento del sector público” habida cuenta de que el escritor podía optar por su voz ciudadana (Fuentes 1972: 27) y la contribución del trabajo del escritor para dar oportunidad al “*único porvenir legítimo de México: el socialismo*” (Monsiváis 1972: 25). No es mi intención revisar esa polémica sobre la que tanto se ha escrito. Me importa sin embargo, rescatar la postura de los poetas. Tanto Zaid como Paz hicieron claro el deslinde de los escritores del resto de los ciudadanos pero desde distinta apreciación:

Como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. [...] La palabra del escritor tiene fuerza porque brota de una situación de no-fuerza. No habla desde el Palacio Nacional, la tribuna popular o las oficinas del Comité Central: habla desde su cuarto. [...] La poesía es *revelación* porque es crítica: abre, descubre, pone a la vista lo escondido [...] El político representa a una clase, un partido o una nación; el escritor no representa a nadie (Paz 1972b: 22).

No “representar a nadie”, equivale pues a hablar desde una independencia que sustentaría un poder moral, superior, frente a los otros poderes. A su vez, Zaid señalaba:

La marginalidad del escritor no quiere decir impotencia. ¿De qué escritor se sabe que no haya podido algo, puesto que se sabe de él? La marginalidad literaria es otra cosa: es el *non serviam* de un poder frente a otro, es el orgullo (y si se quiere, la “anulación de sí mismo” resultante) de que el texto opere por su propia eficacia [...]

El poder literario es tan real, aunque sea minúsculo, que los otros poderes tratan de sumárselo, desconocerlo, ridiculizarlo o aplastarlo. Lo que a su vez puede crear la ilusión (hasta en el público) de que es un poder mayor o de otro tipo del que realmente es.

En esta confusión de poderes y emplazamientos, la famosa Apertura parece un juego de las cuatro esquinas. Tenemos un presidente que en vez de aprovechar el poder que tiene para democratizar al país, sueña con el que no tiene [...]. Y tenemos también escritores independientes que, con la mejor intención, dejan su lugar y perdonan lo imperdonable, porque adoptan una visión subordinada a las opciones prácticas de la presidencia, porque sueñan con todo lo deseable que pudiera hacerse con ese otro poder (1972b: 28).

³⁸ “Durante decenios —decía en su primer editorial la revista *Nexus*, seis años después— la vida literaria ha sido el eje de la vida artística y crítica del país (1978: 3).

³⁹ De febrero a noviembre de 1972 se sumaron a este debate, además de los ya mencionados, José Emilio Pacheco, Luis Villoro, Tomás Segovia, García Ponce, García Terrés, Vicente Leñero y Ricardo Garibay, desde *Plural*, y, fuera de la revista, José Revueltas, Fernando Benítez y Gastón García Cantú.

Sin embargo, no todos los poetas opinaban igual. La postura de José Emilio Pacheco, fue, efectivamente, distinta. Sin otorgar a los escritores esa superioridad moral que se filtraba en las palabras de Paz y de Zaid, aunque sí deslindándolos del resto de los ciudadanos, consideraba que:

Lo peor de todo es que la política nacional no ha ganado nada con la participación de los escritores en ella y la literatura ha salido perdiendo. El ambiente está envenenado por la suspicacia pero también por las actitudes farisaicas: todos condenan a los demás pero muy pocos se atreven a juzgarse a sí mismos. Quizá los escritores —un sector muy específico de los intelectuales— deben aspirar a influir en la sociedad sólo como escritores. Su inteligencia y sus capacidades son distintas y aun opuestas a la mentalidad política. En la historia hispanoamericana abundan los ejemplos de hombres que dejaron de dar a su país lo que pudieron haber aportado a través de la literatura, a cambio de unas actividades políticas que finalmente constituyeron una decepción irreparable para ellos y sus seguidores (1972: 24).

Aquella aspiración que, por supuesto, no responde directamente a las preocupaciones que 30 años después externaría David Huerta sobre la incapacidad de los poetas actuales de hablar de algo que no fuera su circunstancia personal, sí permite, no obstante, observar cómo los poetas de la generación que nos ocupa y que en ese momento empiezan a publicar, tenían distintas opciones frente a sí sobre el problema de su quehacer intelectual más allá de la propia producción de sus textos poéticos. Ante estos tres proyectos: mantenerse independiente pero participar en la discusión de los problemas nacionales (los intelectuales “liberales”), colaborar en la construcción del país desde dentro (los que Gramsci llamaría “intelectuales orgánicos”) o dedicarse exclusivamente a la literatura y, a través de ella, expresar su compromiso con la sociedad (los intelectuales “comprometidos” pero independientes), los poetas mexicanos, en su mayoría, eligieron en principio el último camino, aunque en su decurso olvidaron el compromiso a favor del exclusivo dominio de la esfera personal.

Esta última alternativa podía avenirse muy bien a la idea de la superioridad moral de la poesía, o de la literatura toda, como vehículo de expresión de las verdades que atañen a la sociedad y que ésta, a través de la voz del poeta, puede reconocer y nombrar. La función del poeta, en relación con su compromiso social, estaría entonces cumplida, pero esta idea requería de un interlocutor, en este caso los lectores. No es difícil imaginar el impacto que la poesía de Neruda, un poeta comprometido, producía en las multitudinarias lecturas que ofreció; no obstante, de los poetas que llenaban estadios a los poetas de salón hay un espacio muy amplio. Los pocos poetas que ahora convocan multitudes —Gonzalo Rojas es uno de ellos y en México sólo Sábines lo hacía— no son escuchados por su compromiso social, sino por ser poetas cuya vertiente amorosa es más importante, para los lectores, que cualquier otra de sus cualidades. La posibilidad de influir en la sociedad a través de la poesía resultaría entonces un tanto ingenuo.⁴⁰ Como habíamos visto antes, el mismo Pacheco había sentenciado la

⁴⁰ Ya Gabriel Zaid, en “La oferta y la demanda de la poesía” (1979) llamaba la atención sobre el desequilibrio del mercado. Alrededor de este asunto Juan Domingo Argüelles nos recuerda que “*Hora de junio*, de Carlos Pellicer, tardó alrededor de seis años en agotar los 3 mil ejemplares de su edición de 1979. Se reimprimió en 1984. Es decir, uno de los mejores libros mexicanos de poesía vendió, en promedio, quinientos ejemplares por año” y se pregunta, una vez revisados los datos de la *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales* “¿quiénes compran y leen libros de poesía? En un país, el nuestro, de más de 100 millones de habitantes, los tirajes “normales” para los libros de poesía son de mil ejemplares, que tardan en venderse incluso décadas [...] Así

imposibilidad de establecer un diálogo a través de “la dulce, eterna, luminosa poesía”. Escribirla era pues, un acto marginal. Conscientes de esta “marginalidad”, pero sin las preocupaciones que Paz sostenía como ingredientes necesarios para la conformación de una vida plenamente intelectual, los poetas optaron por ser sólo poetas.

Amén de la explicación ofrecida por Christopher Domínguez, en el sentido de que “la multiplicación de la Opinión devuelve al crítico literario (o artístico) al dominio de la estética” otra respuesta a esta elección podemos encontrarla en las palabras de Hugo Hiriart, quien, para calificar a la generación de escritores nacidos entre 1940 y 1969, la llama, como tantos otros, la “generación desencantada”, aquella que vio cómo el príncipe (el triunfo de la Revolución Cubana) se convertía en sapo, pero particularmente desencantada por los sucesos ocurridos en 1968 y posteriormente por la aparición de las guerrillas. Al calificarla como una generación de perpetuos adolescentes, “de limbo juvenil desencantado”, reconoce que “la alternativa actual tiene para nosotros poca sustancia, dice poco y, sobre todo, tiene poco sabor. ¿Cómo comparar esto con el fuerte sabor de los deslumbrantes días del 68 y de antes, cuando en un mundo perfectamente maniqueo lo bueno y lo malo, la luz y la sombra se escindían nítidamente?” (1999: 41).

II.2 Poesía y crítica después de *Plural*. El surgimiento de una generación de poetas

Dice Enrique Krauze que “una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante ha dejado una huella, un campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva” (1981: 27). Habría sin embargo que preguntarnos, con Pierre Bourdieu, si

La cuestión fundamental consiste entonces en saber *si los efectos sociales de la contemporaneidad cronológica, o tal vez incluso de la unidad espacial*, como el hecho de compartir los mismos lugares de reunión y encuentro específicos, cafés literarios, revistas, asociaciones culturales, salones, etc., o de estar expuestos a los mismos mensajes culturales, obras de referencia comunes, planteamientos obligados, acontecimientos relevantes, etc., tienen suficiente poder para determinar, más allá de la autonomía de los diferentes campos, una problemática común, entendida o no como un *Zeitgeist*, una comunión espiritual o de estilo de vida, pero sí como un espacio de los posibles, sistema de tomas de posición diferentes respecto al cual cada uno tienen que definirse (1995: 300).

La comunión espiritual y el estilo de vida de la mayor parte de los jóvenes poetas que empiezan a publicar en los años setenta, era todavía, y a pesar del 68 y de su réplica en el 71, de un inusitado optimismo y de una euforia que tenía su raíz en el mito aún presente de los poderes emanados de la juventud rebelde. Aunque tenían frente a sí el panorama de un país en crisis política, “los poetas, sobre todo los jóvenes —recuerda Sandro Cohen— se reunían en cafés para conversar, compartir lecturas y leerse entre sí. Reinaba un ambiente de bohemia y camaradería. Si a uno le encargaban la preparación de una selección de “poesía joven” para alguna revista, se empeñaba en dar a conocer los poemas de sus amigos de café” (1992: 3). La explosión demográfica de poetas

las cosas, si no fuera por el 6.6 por ciento de la población nacional que asegura leer más de diez libros al año, los de Pellicer y Cernuda ni siquiera venderían sus 500 ejemplares” (2005).

recogida por Zaid en la *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), registra este amplísimo panorama el cual, sin embargo, no ofrece ejemplos de calidad homogénea.

Hijos del rock y de Avándaro, testigos, e incluso partícipes, de los movimientos estudiantiles, la mayoría de los jóvenes poetas mexicanos mal que bien podían alimentar aquella diferenciación simplista que José Joaquín Blanco les abonara en su *Crónica...* (1981): “poetas cultistas”, escribiendo en su torre de marfil, y “poetas callejeros”, cercanos al habla coloquial y, por lo tanto, a su contemporaneidad. Un año más tarde, el propio Blanco reincidiría en su opinión sobre aquella generación —“la menos dotada del último siglo de poesía mexicana” (1996: 517), señaló en ese momento— cuyos primeros frutos tenían como raíz “la aterrada, semianalfabeta, sentimentalísima, irracional y antiintelectual vida urbana de la clase media” que había evidenciado “la decadencia de la tradición cultista y la apoteosis de una expresión desesperada y cruda” (*Idem*). Lo cierto es que la explosión consignada por Zaid, revelaba de algún modo, aquello que Adolfo Castañón, otro poeta de esa generación, acusó de “grafomanía”, ese *blablabla*, según el cual no sólo “todo es infinitamente escribible; es también la conjetura empecinada de que todos pueden escribir, la halagadora convicción estadística de que el auge cultural reside en que el mayor número se equivoque por escrito” (1993: 445).

La década de los setenta, efectivamente, fue el inicio de ese auge cultural. Para los poetas aquella “marginalidad” de la que hablara Paz tenía, no obstante, otras características. Ya no la del escritor frente al poder, aunque en esa época se realizaron innumerables mesas redondas y encuentros de poetas con títulos como “Poesía y poder”, “Poesía y marginación” (Vargas 1985: 5). Ahora, en el fondo, se trataba de la marginalidad que las editoriales comerciales imponían a la publicación de poesía. Pese a que las revistas culturales y los suplementos la publicaban, no existían casas editoras comerciales que se interesaran en ella. Por otro lado, los jóvenes no tenían, salvo contadas excepciones, oportunidad de publicar en las publicaciones periódicas más reconocidas. Así, por ejemplo, aunque *Diorama de la Cultura* de *Excelsior* sí publicaba poesía (un poeta en promedio por número), los poetas incluidos no eran generalmente jóvenes, aunque allí publicaron, por ejemplo, Eduardo Langagne, Manuel Ulacia y Roberto Vallarino.⁴¹ Algo similar ocurría con la revista *Diálogos*, dirigida por Ramón Xirau, cuyas páginas albergaron a pocos poetas jóvenes como Gloria Gervitz, Joaquín Xirau o Miguel Ángel Flores. *La Palabra y el Hombre*, la revista publicada en Xalapa, no ofrecía un panorama distinto. En la década de los setenta publicaron a no más de diez, entre los que destacan Francisco Hernández, Elsa Cross, Elva Macías, Orlando Guillén, Arturo Córdova Just y Joaquín Garrido.

En la UNAM existían *Punto de Partida*, cuyas ediciones comenzaron en 1969 y acogieron a muchos poetas egresados de los talleres de poesía que la propia institución promovía y la *Revista de la Universidad de México* que, para entonces ya bajo la dirección de Leopoldo Zea, había cambiado la orientación literaria que la revista tuvo

⁴¹ Otras publicaciones, donde estos poetas podían publicar fueron *Cave Canem* (1971), *Imaginaria* (1971), *Latitudes* (1974), *El Zaguán* (1975), *El Ciervo Herido* (1976), *Cuadernos de Literatura* (1976), *Caligrama* (1977), *Versus* (1977), *Dédalo* (1978), *El Telar* (1978), *Rebñete* (nueva época 1980), por mencionar algunas de las más importantes. Sobre las nuevas revistas que aparecieron en la década de los setenta véanse también los artículos de Jaime Moreno Villarreal (1981), Roberto Vallarino (1979), Rafael Vargas (1978), entre otros.

cuando la dirigieron García Terrés y García Cantú, y aunque publicaban poesía, lo hacían en muy pocas ocasiones (si bien en el número 5 de enero de 1972, se publicó una muestra de “Poesía joven y muy joven”). Ya para el número 12 de 1976, y en ocasión del XXX aniversario de la revista, Jaime Labastida escribía un recuento de la poesía mexicana posterior a 1968. En el último párrafo del artículo se consignaba que “de entre los más jóvenes poetas, aquellos que surgen a la par del movimiento del 68, poco hay que decir, pues no se vislumbra todavía un poeta de personalidad descollante. Los más significativos me parecen Juan José Oliver, Orlando Guillén y Jaime Reyes” (1976: 9). Para entonces, por mencionar algunos otros, Elsa Cross ya había publicado *Naxos* (1966), *Amor el más oscuro* (1969), *Peach Melba* (1970) y *La dama de la torre* (1972); Francisco Hernández, *Gritar es cosa de mudos* (1974), David Huerta, *El jardín de la luz* (1972); Carlos Isla, *Gramática del fuego* (1972) y *Maquinaciones* (1975); Eduardo Hurtado, *La gran trampa del tiempo* (1974), y Verónica Volkow, *La sibila de Cumas* (1974).

Plural, la revista cultural que más poesía publicaba, (en promedio 3 poetas por número), publicó, en sus cinco años de vida, a 14 poetas jóvenes.⁴² Ciertamente es que en esta revista, como en todas las que Paz dirigió, la poesía era uno de sus puntos centrales, no sólo a través de la publicación de textos poéticos, sino también de la numerosa edición de traducciones que dieron a conocer a poetas desconocidos en nuestro país, o a la inclusión de reseñas y comentarios sobre libros de poesía.⁴³ En el número 20, de mayo de 1973, y bajo la coordinación y selección de Carlos Montemayor, publicaron una muestra de “La joven literatura mexicana”, que incluyó a 11 poetas (Pablo Arrangoiz, Alejandro Aura, José Joaquín Blanco, Raúl Garduño, Carlos Isla, Daniel Leyva, el propio Montemayor, Jaime Reyes, Mario del Valle y Joaquín Xirau), sin embargo, y considerando la sobrepoblación de poetas existentes en esa época (Zaid incluye en su *Asamblea...* a 164 de los cerca de 600 poetas que revisó, nacidos entre 1950 y 1962) *Plural* representaba una opción insuficiente.

La Cultura en México, entonces a cargo de Monsiváis y en cuyo consejo de Redacción había varios poetas (David Huerta, Adolfo Castañón, José Joaquín Blanco, Luis Miguel Aguilar, Jorge Aguilar Mora, entre otros) también recogía muestras de poesía joven (allí publicaron, por ejemplo, Eduardo Hurtado, Luis Miguel Aguilar, David Huerta, entre otros), pero se ocupó más por la difusión de poetas consagrados, tales como Efraín Huerta, Carlos Pellicer y Paz, entre los más publicados, si bien se incluían largas entrevistas con distintos poetas y crítica literaria al respecto.

Fue en ese suplemento en el que, ya en 1975, se volvieron a reanimar las discusiones planteadas en *Plural* en 1972, aunque ahora vistas desde una perspectiva más “joven”, si tomamos en cuenta que la edad de sus participantes oscilaba, entonces, entre los 38 (Monsiváis) y los 24 años (Castañón). Bajo el título de “México 1975:

⁴² Los poetas menores de 35 años que publicaron en *Plural* fueron Pablo Arrangoiz, Alejandro Aura, José Joaquín Blanco, Ulises Carrión (en dos ocasiones), Raúl Garduño, Carlos Isla (cuatro ocasiones), José Landeros, Daniel Leyva, Carlos Montemayor, Carlos Páramo (en tres ocasiones), Jaime Reyes, Francisco Segovia, Roberto Vallarino, Mario del Valle y Joaquín Xirau. En la sección “La vida Breve”, publicaron una traducción tanto de Elsa Cross como de Roberto Vallarino, del poema “El desdichado” de Nerval.

⁴³ Los jóvenes poetas cuyos libros fueron atendidos en *Plural* sólo fueron 3: Mariano Flores Castro, Carlos Isla y Daniel Leyva, todos reseñados por un narrador: Salvador Elizondo.

Facilidades y dificultades de la cultura”,⁴⁴ José Joaquín Blanco, Héctor Aguilar Camín, Carlos Monsiváis, Enrique Krauze, Adolfo Castañón, Daniel López Acuña, José Agustín y Evodio Escalante discutieron sobre el papel de los intelectuales en la era de la “apertura democrática”, si bien, más que una discusión fue una caracterización de la situación cultural que se vivía en ese momento. Lo que antes había sido una reflexión sobre el poder de la literatura y, por lo tanto, del poder de los escritores y su relación con el Estado, ahora cambiaba su punto de atención: la aparición del mercado como fuente de corrupción era denunciada por la mayoría de los participantes quienes advertían que los productos culturales, antes minoritarios y críticos (Aguilar Camín 1975) ahora se veían avasallados y relegados por la emergencia de una literatura “fácil”, de consumo masivo, producto de la mercadotecnia, cuyos inmensos tirajes abarrotaban incluso las cadenas de tiendas comerciales. La aparición de esta literatura fácil decía Evodio Escalante, “producida literalmente a pedido expreso del editor, informado a través de estudios de mercado acerca de los intereses de los consumidores [obliga a que] el otro ensayo y la otra novela —que además [se] han encarecido terriblemente— retroceden en desventaja” (1975: X).

Aun cuando Monsiváis recordara que “las obras más difíciles le sirven finalmente a todos y las fáciles a casi nadie” (1975: VII) la abrumadora evidencia que los tirajes de *best sellers* imponía era resultado, desde la perspectiva de José Joaquín Blanco, de los “ansiosos lectores que —por favor— piden una visión fácil de la vida que los saque de dudas, una ubicación fácil de los males de este mundo [...] un disfrute fácil de los objetos de pasmo y diversión tontos, para ensoñarse con ellos y evitar usar el pensamiento” (Blanco 1975: XI), pero también, y sobre todo, de la actitud de los escritores que habían transformado el lenguaje libertario en “Fórmulas-Verdades”, que “a fuerza de declamación” se habían vuelto inofensivas. “De ahí —comentaba Blanco— que los escritores hayan cobrado importancia comercial y se les pague espléndidamente por utilizar sus ‘verdades’ y sus ornamentos en contra de la razón crítica” (X).

La función crítica de la cultura había sido desplazada, el lenguaje libertario conquistado apenas unos años antes, había sido expropiado por el Estado, los medios de difusión y la industria cultural como una herramienta del sistema “para imponer su propio monólogo” (Castañón 1975: VIII). Monólogo que, en la opinión de Escalante respondía a intereses similares: “su capacidad manipulativa y la naturaleza monolítica de sus mensajes” (1975: X).

Ante ese estado de cosas, ¿qué opciones proponían estos jóvenes intelectuales? No hubieron claras propuestas salvo las expresadas por Castañón, Escalante y López Acuña quienes se agruparon en torno al poder, ya no del intelectual, sino del lenguaje como modo de resistencia (“Resistir a la sociedad resistiendo a su lenguaje” —proponía Castañón). Considerando que “El lenguaje en sí mismo es ya un medio de resistir, y establecer una distancia con respecto a la demagogia y el triunfalismo oficial” (Escalante 1975: X), resultaba necesario “esgrimir la palabra creadora contra la corrupción del lenguaje institucional” (López Acuña 1975: X). Por su parte, José Joaquín Blanco solicitó de los intelectuales una postura que se atreviera a “la esterilidad, la duda y la confusión”,

⁴⁴ Los números 702-703 y 708-712, entre agosto y octubre de 1975.

para salir de las fórmulas esquemáticas a que había llevado la vulgarización y comercialización de las “Grandes Rutas Ideológicas”.⁴⁵

La falta de propuestas de los tres primeros participantes (Blanco, Aguilar Camín y Monsiváis) llevó a Enrique Krauze —recién ingresado como comentarista de libros en *Plural*— a criticar el nuevo género o moda periodística que durante los setenta había convertido a los intelectuales en “intelectuales denunciadores”, aquellos que “por pereza, sincera decepción, autodestrucción o conveniencia [desatienden y descreen de] las actividades propias de la vida intelectual: la investigación, imaginación, crítica, fundamentación y la comunicación pública.” Apoyado en la fe en la cultura, propuso que los intelectuales se adhirieran al modelo de “intelectual liberal” que es aquel que “convierte en preguntas las respuestas” (1975: VIII). Sin embargo, en su crítica del intelectual denunciante pasó por alto la reflexión que había dado pie para la escritura de los artículos y que, fundamentalmente, intentaba describir las “facilidades y dificultades de la cultura” en tiempos de la apertura democrática echeverrista.

A este respecto, y aunque prácticamente todos suscribieron una crítica de los intelectuales que habían aprovechado la tan mentada apertura, fue Carlos Monsiváis quien, más allá de la descripción del momento o la descalificación de los intelectuales en particular,⁴⁶ aventuró una hipótesis que intentaba esclarecer el problema general de la relación de los intelectuales mexicanos con el Estado y que, contra la opinión generalizada, consideraba que la “trampa” en la que habrían caído los intelectuales no era sino un mito que intentaba ocultar la “mínima autoridad moral de los intelectuales”. Decía Monsiváis:

Un relato legendario ya insostenible es el que ve en la “apertura” a la trampa que el Estado confeccionó para, apoyado en la vanidad del ser humano, recuperar a sus principales artistas e intelectuales. La “apertura” como emboscada que provocó la vuelta al redil.

La leyenda es solamente eso: la “apertura democrática” respondió más bien a una necesidad dual del Estado y de aquellos intelectuales que habían disentido de un régimen sexenal, no de un sistema. En un país donde, para el sector

⁴⁵ Esta “resistencia”, que podría tomarse con distancia considerando la edad de quienes la postulaban —todos ellos jóvenes inmersos no sólo en la discusión de una particular circunstancia nacional, sino, sobre todo, producto de la ola rebelde del tiempo que les tocó vivir— fue, sin embargo uno de los más claros productos de la contracultura que hoy no sólo pervive sino que es punto de apoyo de las organizaciones civiles, por ejemplo, y que, en el caso de la creación artística, mantiene la idea de que resistir es la única posibilidad creativa ante un mundo que se rechaza: desde el entonces capitalismo, o ahora, neoliberalismo; ante la banalización y comercialización del arte, etcétera.

⁴⁶ Resulta interesante advertir que, a 3 años de la discusión que había dado origen a la polémica de *Plural* —la participación o no de los intelectuales con el régimen echeverrista— quienes escribieron en *Siempre!*, todos ellos jóvenes, encontraron motivos para repudiar la actitud de Fuentes y su adhesión al régimen. Este hecho tiene relevancia a la luz del desarrollo posterior de la polémica y de quienes se integraron más tarde a ella, en particular Héctor Aguilar Camín. En 1975 criticaba no sólo a Fuentes sino a la prostitución general que el mercado estaba causando en todos los ámbitos de la cultura. Años más tarde, durante la polémica suscitada por el Coloquio de Invierno, aquél que desde la dirección de *Nexos* se congratulaba de la existencia “de un mercado cultural en crecimiento” (*Nexos* 1992:7), arropado por el régimen de Carlos Salinas, (a quien la revista señaló como su amigo), tal vez había olvidado sus propias palabras de juventud: “Nunca, creo, desde el porfiriato lo menos, un presidente había buscado con tanta insistencia, cortesía y convicción, la proximidad crítica, consultiva, y aun política y administrativa de sus intelectuales: nunca, tampoco, les había brindado tantas deferencias presupuestales, turísticas y de trato personal. El nombramiento de Carlos Fuentes como embajador en Francia resume bien, me parece, la eficacia con que esta actitud política y este ‘estilo personal’ de relación con los intelectuales, congregó, de nuevo sedujo, convenció o compró a la ‘conciencia crítica’ del país. [...] Eso, para no hablar de la academia, de las mil unidades nuevas o expandidas de investigación (social, histórica, económica), de los buenos sueldos, de los estímulos institucionales, de la opción abierta siempre a la praxis como nada modestos funcionarios” (1975: IX).

de la cultura, el Estado lo ha sido todo ¿cuánto tiempo es posible vivir lejos de su sombra bienhechora? [...] ¿Cómo podía ser una trampa lo que se dio como apresurada respuesta a una promesa de reinstalación? Participantes de lujo o protegidos invariables del aparato gobernante, los intelectuales reconocidos no podían continuar fuera (sólo metafóricamente “fuera”) de modo indefinido (1975: VII).

Desde *Plural* —donde por cierto, no hicieron eco de las discusiones que se llevaban a cabo en el suplemento de *Siempre!*— se lamentaban también de la falta de crítica y de la incapacidad de los intelectuales para responder o polemizar sobre los asuntos de interés público, en particular los que se referían a la política cultural en dos asuntos que habían llamado la atención de la revista: la edición de los nuevos libros de texto gratuito —sobre la que Octavio Paz y Salvador Elizondo habían publicado sendos artículos— y el “regaño” que el presidente había propinado al INBAL, juzgado entonces por Gabriel Zaid. La revista señalaba: “si algo caracteriza a la vida cultural del país [...] es la dimisión del espíritu crítico y la encendida pasión ideológica, dos rasgos que cancelan el diálogo abierto y propician la ceguera y la arrogancia” (*Plural* “Denuncias sin respuesta” 1975:71).

Pero la idea de que los intelectuales estaban dispuestos a colaborar con el gobierno en forma acrítica era compartida. Si bien Zaid consideraba que el Estado podía “comprar las buenas voluntades que quieran desarrollar sus vocaciones constructivas” creía que el gobierno se equivocaba al tratar de comprar a los intelectuales en bloque: “Lo que no tiene es tiempo de comprar al menudeo [...] Hasta el artista más mediocre se cree un genio que merece una atención infinita [...] Pero el ideal de los artistas e intelectuales es entregarse individualmente, ser escuchados ellos nada más, con exclusión de todos” (1975: 76).

En febrero de 1976 Paz denunciaría que el método de cooptación y halago a los intelectuales sí prosperaba en bloque. En un país donde no había independencia del poder judicial, donde un gobierno gobernaba desde hacía medio siglo, donde existía un solo partido de oposición —el PAN— que no había conseguido en todos sus años de existencia ni una sola gubernatura, donde la derecha carecía de ideas y “sólo tiene intereses” y la izquierda “se ha desgarrado a sí misma hasta la atomización”, donde la opinión pública no tenía fuerza y los sindicatos eran monopolios, y donde casi no había grupos o voces independientes, “¿cuál es la función de los intelectuales?”, se preguntaba el poeta. Y respondía: “La respuesta está en todos los labios: concurrir al desayuno ritual que se ofrece al candidato del PRI a la Presidencia de la República” (Paz 1976a: 75).

Los intelectuales, como efectivamente había señalado Monsiváis, no habían podido continuar fuera del *establishment* por mucho tiempo y aquella “resistencia por el lenguaje”, propuesta por los jóvenes poetas, parecía entonces un endeble recurso para aquellos que, bajo los auspicios de la crítica, se negaban a ser parte del aparato cultural estatal. Pero era difícil mantenerse a orillas de los beneficios que el Estado proveía. El margen para los intelectuales independientes y los críticos del gobierno se hacía cada vez más estrecho.

1976 fue un año crucial para la cultura mexicana y evidenció la división profunda de los intelectuales mexicanos. Al tiempo que poetas como Jaime Sabines y Carlos Pellicer se convertían, a invitación expresa de

Porfirio Muñoz Ledo, en diputado y senador respectivamente por el Partido Revolucionario Institucional,⁴⁷ otros intelectuales tenían ante sí un panorama difícil. El 8 de julio de 1976 fue tomada la dirección de *Excelsior*. Los integrantes de *Plural* se solidarizaron con Scherer y abandonaron la revista. En un desplegado aparecido en *Siempre!* el 28 de ese mismo mes, los miembros del Consejo de Redacción de la revista, así como otros colaboradores de la misma denunciaban:

Es indudable que este ataque no ha tenido otro objeto que acabar con una isla de independencia crítica. ¿El monopolitismo político quiere también convertirse en monolitismo ideológico? ¿Las poderosas burocracias políticas y económicas que nos rigen se proponen acallar las pocas voces libres que quedan en nuestro país?

La salida de Julio Scherer García, Hero Rodríguez Toro y un numeroso y distinguido grupo de periodistas de *Excelsior* significa la transformación de ese diario en una bocina de amplificación de los aplausos y los elogios a los poderosos. Es imposible no interpretar lo sucedido como un signo de que avanza hacia México el crepúsculo autoritario que ya cubre casi toda nuestra América...

Las voces libres no tardaron mucho en reagruparse y dar a luz nuevas publicaciones: *Proceso* (1976), *Vuelta* (1976) y *Unomásuno* (1977). En noviembre de 1976 apareció el primer número de *Proceso*, la nueva revista dirigida por Scherer. En su editorial afirmaba “Este semanario nace de la contradicción entre el afán de someter a los escritores públicos y la decisión de éstos de ejercer su libertad, su dignidad” (*Proceso* 0001-01). En diciembre de ese mismo año apareció la revista *Vuelta*. En su editorial, Paz recordaba el inicio de *Plural*, creada, a solicitud de Scherer, “como una revista literaria, en el sentido amplio de la palabra literatura: invención verbal y reflexión sobre esa invención, creación de otros mundos y crítica de este mundo”. Crítica y literatura —crítica y poesía—, serían los puntos cardinales de la nueva revista que había nacido con el propósito de “seguir siendo independientes” y bajo la premisa de que “un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma, una nación sin crítica es una nación ciega” (1976b: 5).

Para efectos estadísticos, la primera de estas condiciones parecía cumplirse. “Se hablaba mucho de poesía —nos cuenta nuevamente Cohen—. Se tenía la impresión de que en México había más poetas que gente. ‘Poetas somos todos’, rezaba una de las frases más populares de la época” (1992: 3). Aunque, como vimos, la publicación de poesía, y particularmente la poesía escrita por jóvenes, no contaba con los espacios que se le otorgaba a la

⁴⁷ Las declaraciones que Pellicer, entrevistado por *Proceso* en su número 2, realizó en relación con su recién aprobada senaduría, son un buen ejemplo de aquella división. A la pregunta “¿Son compatibles sus ideas socialistas con su militancia en el PRI?” el poeta respondió: “—Bueno... ese partido... tiene una meta... altamente humana. Y eso es más que suficiente para que yo pueda considerarlo como apto para el socialismo” (1976: 0002-57). (En las referencias a los artículos publicados en *Proceso* se utiliza la nomenclatura utilizada por la revista en su edición en CD). La militancia política de Jaime Sabines, quien fuera primero diputado y luego senador priísta, fue siempre bien conocida. Resulta curioso advertir que estos dos poetas no recibieron nunca los calificativos que, por ejemplo, Octavio Paz recibió (incluyendo, por supuesto, la quema pública de su efigie). Tan atentos muchos intelectuales —particularmente los intelectuales de izquierda— en denostar sus actitudes, en 1994, durante la confusión causada por la aparición de la guerrilla zapatista y los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, las ciertamente cuestionables declaraciones de Paz le valieron una andanada de nuevos denuos. Nada así ocurrió con Sabines, que ese mismo año recibió la medalla Belisario Domínguez de manos del presidente Salinas. En aquella ocasión, el autor de “Los amorosos” declaraba en su discurso: “Recibir esta medalla —y en este año precisamente— de manos del Presidente Salinas, a mí me enorgullece y me hace más solidario que nunca con sus propósitos de transformar al país haciéndolo más real, más maduro y más actual. [...] ¡Sí!, nos han lastimado. ¡Sí!, probablemente, han hecho daño emocional al mismo Presidente de la República; pero después de todo, finalmente, el Presidente Salinas entregará el poder con la conciencia del deber cumplido y en medio del aplauso convencido de los mexicanos” (Sabines 1994).

narrativa o al ensayo, los jóvenes poetas de esa generación podían acceder a una buena cantidad de estímulos, becas, premios y talleres de poesía promovidos por el Estado y las instituciones educativas. Al auge de publicaciones que a partir de mediados de los setenta se verificó en el país, deben sumarse, como ya se ha dicho, las ediciones marginales de poesía y la aparición de editoriales independientes que proliferaron en el país y cuya existencia, aún siendo marginal, evidenciaba los efectos de la euforia petrolera que, entre otras cosas, permitió que los costos de esas ediciones fueran realmente muy bajos y que los poetas, apoyados en los mimeógrafos que antes sólo eran utilizados para la edición de volantes, manifiestos y demás propaganda, se constituyeran en pequeños cuerpos editoriales que publicaron los que fueron bautizados como “Los otros libros” y que el poeta Raúl Renán, uno de los promotores más importante de estas publicaciones, definió así:

El *otro libro* representa la inconformidad. Sólo quiere ser la superficie que soporte la escritura con el propio lápiz. Que un mecanismo de impresión, por rudimentario que fuera, desde la plancha libre hasta el mimeógrafo manual, cumpla con el fenómeno de hollar sus plantas de papel. Y acaso, para unir las partes y adquirir solidez y presencia estética, añadirle algún material al doblar o enrollado que atestigüe sus valores de objeto. Después, salir a la calle para que se cumpla su destino de transferente que concluirá en alguna lectura siempre distante de la estancia cunicular y silenciosa de la biblioteca (1999: 14).

Así, por ejemplo, se iniciaron colecciones de poesía como las agrupadas en *La Máquina Eléctrica*, *La Máquina de Escribir*, *El Pozo y el Péndulo*, *Cuadernos de Estraza*, entre otras. Las universidades también se sumaron a la edición de poesía joven y colecciones como la dirigida por Huberto Batis en la UNAM, *Cuadernos de Poesía*, o *La Rosa de los Vientos* (UAM) y *Papel de Envolver* (UV) son una muestra de ello. En esas colecciones los poetas de la generación que nos ocupa vieron aparecer sus primeros títulos,⁴⁸ pero ciertamente, no hubo ejemplos notables de publicaciones o colecciones dedicadas a la crítica como actividad sustantiva de los intelectuales jóvenes.

La obligatoria necesidad de esta actividad, segunda condición señalada por Paz, no brillaba por su ausencia en el medio cultural mexicano, pero la mayoría de los jóvenes poetas estaban más dedicados a su producción personal que a la discusión pública —y no sólo en el nivel de la charla de café— de los problemas nacionales. Si uno revisa el panorama cultural mexicano en esos años, encontrará una clara división entre los grupos que detentaban el poder cultural y los “jóvenes creadores” que, arropados en la bonanza económica nacional y provistos de sus recientes títulos universitarios⁴⁹ consideraban que el desarrollo de su ejercicio creativo no estaba necesariamente ligado al ejercicio crítico en general. Con la reiterada excepción de David Huerta, ninguno de los poetas pertenecientes a esa generación que en la actualidad son considerados los más representativos —y me refiero a Francisco Hernández, Elsa Cross, José Luis Rivas, Alberto Blanco, Coral Bracho, Antonio Deltoro, por

⁴⁸ En ellas publicaron Alberto Blanco, Carmen Boulosa, Coral Bracho, Sandro Cohen, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores Castro, Francisco Hernández, David Huerta, Eduardo Hurtado, Carlos Isla, Francisco Segovia, Manuel Ulacia, Luis Roberto Vera, Ricardo Yáñez, entre otros.

⁴⁹ Resulta significativo verificar que los poetas de la generación a la que nos referimos cuentan, en abrumador porcentaje, con un título universitario, si se les compara con los poetas de otras generaciones que si bien pasaron por las aulas universitarias, habían abandonado sus estudios o la profesión elegida en principio. Ahora, la mayoría contaba con un título en las carreras de Letras o Filosofía.

mencionar a quienes la crítica en general ha consignado— publicó, entonces o después, algo que no fueran sus propios textos poéticos o traducciones y crítica exclusiva de poesía. Comenzaba entonces a operarse el cambio generacional que el primer editorial de *Nexos*, aparecida en enero de 1978, preveía, en una drástica operación para la historia de los escritores intelectuales, en particular los poetas. Después de señalar que la cultura mexicana había girado durante mucho tiempo alrededor de las “preferencias de la vida literaria”, que se había convertido así en el “eje de la vida artística y crítica del país”, aquel editorial afirmaba que la realidad social, tanto de México como de Latinoamérica había “desbordado con creces ese marco de intereses culturales” (*Nexos* 1978: 3). Nuevas formas de saber y de interpretación de la realidad debían ser utilizadas para el análisis intelectual de la contemporaneidad.

Analizando los discursos de los primeros editoriales de *Vuelta* y *Nexos*, Maarten Van Delde se preguntaba:

[...] ¿dónde se encuentran las nuevas formas del saber que exige el nuevo contexto que se está viviendo en México en estos años? Para los editores de *Nexos*, la respuesta a esta pregunta es clara: “Lo cierto, pese a todo, es que en las universidades y los centros de investigación se generan hoy más conocimientos precisos que nunca antes en nuestra historia.” (1978:3) Los académicos reemplazan a los literatos; la especialización disciplinaria sustituye a la cultura literaria.[...] Pero el enfoque interdisciplinario de la revista pareciera depender de la previa existencia de un campo del saber dividido en diferentes disciplinas. De hecho, *Nexos* considera que es urgente “integrar y comunicar” el conocimiento especializado que se produce en las universidades, pero también asegura que es imperativo “ampliar y profundizar” la investigación académica (2002: 107).⁵⁰

El mismo Van Delde advertía que “al consultar el primer número de *Nexos* [...] es difícil evitar la impresión que el editorial que abre la revista contiene una respuesta directa a los planteamientos de Paz en el primer número de *Vuelta*.” (*Idem*). Así, las condiciones solicitadas por Paz se transformaban y al menos una de ellas, desde la perspectiva de *Nexos*, podía establecerse de la siguiente manera: “un pueblo sin academia es un pueblo sin alma”. Pero ya existía otra frase que desde 50 años antes pugnaba por un reconocimiento claro y que, a partir de la “apertura democrática” y la inserción masiva de los académicos en el poder público, hizo realidad los deseos de Vasconcelos, quien al presentar el lema universitario había señalado: “Imaginé así el escudo universitario que presenté al Consejo, toscamente y con una leyenda: *Por mi raza hablará el espíritu*, pretendiendo significar que despertábamos de una larga noche de opresión” (UNAM 2004).

Aquella larga noche saltó *De los libros al poder* (1988) —título en el que Zaid reunió sus artículos sobre el ascenso de los académicos, conformados ya en una “clase”: los universitarios—. Desde las páginas de *Vuelta*, el poeta regiomontano daba cuenta de las atribuciones y retribuciones que esa nueva clase —esta nueva “tribu”—, iba adquiriendo, al tiempo en que desplazaba a la tribu tradicional. Gracias a su caracterización de esa tribu “del Espíritu” que finalmente encarnó “en nuestras aulas universitarias [...], conocimos el actual e indiscutible valor de la preparación como profesión de fe. Un camino de ascensión que ha cumplido con creces su tarea espiritual:

⁵⁰ El enfoque interdisciplinario postulado por *Nexos* se evidenciaba también en los consejos editoriales que integraban esos primeros números de la revista, dirigida entonces por Enrique Florescano. Su redacción estaba formada entonces por Héctor Aguilar Camín, Adolfo Castañón y Julio Frenk. Tres eran sus consejos editoriales. Sociedad e historia: Guillermo Bonfil Batalla, Pablo González Casanova, Lorenzo Meyer, Alejandra Moreno Toscano, Carlos Pereyra, José Luis Reyna, Luis Villoro, Arturo Warman. Ciencia: Luis Cañedo, Eugenio Filloy, Cinna Lomnitz, Daniel López Acuña, José Warman. Literatura y arte: Antonio Alatorre, José Joaquín Blanco, Carlos Monsiváis, Yolanda Moreno Rivas.

saber para progresar.” (Medina Portillo 2005: 128). Así, en el décimo aniversario de los sucesos del 68, Zaid escribía:

[...] lo que está claro para México es que la sangre del 68 no fue estéril: si no mejoró las tierras ni la alimentación de los mexicanos más pobres (en cuyo nombre protestamos tanto), fecundó inmensamente los presupuestos universitarios. Ningún sector de la población ha prosperado tanto en los últimos diez años como el sector universitario [...]. La Revolución le hizo justicia al Movimiento Estudiantil. [...] los ingresos del gobierno (formado cada vez más por universitarios) y del sector educativo (sobre todo el universitario) han prosperado enormemente muy por encima de la prosperidad media, al mismo tiempo que ha empeorado la alimentación media, o sea ante todo la inferior al promedio. ¿Cómo pudo suceder que un movimiento que era la negación misma del cinismo en el poder, acabara en estos resultados objetivamente cínicos? (1978: 7).

No sólo el gobierno estaba formado por un gran número de universitarios. Siguiendo la “lógica del Progreso” caracterizada por Zaid, los medios culturales también lo estaban y si *Nexos* arropaba en su consejo a esta nueva clase crítica, el *Sábado*, de *Unomásuno*, en cuya dirección se encontraba Fernando Benítez y su Jefe y secretario de redacción eran José de la Colina y Huberto Bátis, respectivamente, no se quedaba atrás. Aunque sus páginas eran eminentemente literarias y en ellas publicaban los mejores escritores de su época, los colaboradores universitarios tuvieron una importancia decisiva en el suplemento. Para el número 150 Benítez advertía que “en materia de crítica literaria y ensayo, José Joaquín Blanco, Adolfo Castañón o Roberto Vallarino han seguido el ejemplo estimulante de Huberto Batis [...] que ha traído una racha de aire fresco a lo que se practicaba sin humor al estilo acartonado de los académicos” (1980: 2), sin embargo, el propio Batis recordaría que “los universitarios hacían cola trayendo sus colaboraciones con tal de aparecer [en el suplemento]” (Batis 2001: 289). Si, efectivamente, se estaba realizando una nueva crítica ajena a los academicismos dentro del suplemento, ésta se restringía a la crítica literaria. La discusión de los asuntos de orden político o económico ya se encontraba bien diferenciada. Los poetas o narradores nada tenían qué decir en un campo cuya competencia había sido desplazada por los especialistas. Así, en varios números apareció Pablo González Casanova disertando sobre economía. Se dedicó un número completo a la universidad, es decir la UNAM, (*Sábado* 96, 15 de septiembre de 1979) y las colaboraciones corrieron a cargo de Guillermo Soberón Acevedo y Eliézer Morales, entre otros, o se discutió sobre “El pasado, el presente y el futuro de México” (*Sábado* 109, 15 de diciembre de 1979). ¿Quiénes discutían ahora sobre la nación, en vísperas de la década de los ochenta?: Jesús Puente Leyva, Rolando Cordera Campos y Juan María Alponente. Polémicas más, polémicas menos, los poetas que colaboraban regularmente en *Sábado* no participaban.⁵¹ Sin embargo, fue justamente este suplemento el que dio cabida a buena parte de los poetas nacidos

⁵¹ Existe una excepción a esta regla no escrita en los primeros 6 años de *Sábado*. En 1981, una polémica llamó la atención del suplemento. En *Vuelta*, Gabriel Zaid había publicado “Colegas enemigos”, aquel artículo en el que se denunciaba el sistema político salvadoreño. Los ataques contra Zaid no se hicieron esperar. Las respuestas más incisivas corrieron a cargo de Héctor Aguilar Camín —“Zaid y el empirismo burriciego de la nueva derecha mexicana”, publicado en *Nexos* (1981)— y de Adolfo Gilly, publicado en *Sábado* con el nombre de “Los despolitizadores de la historia y el petate del muerto (1981). En el número 209 Zaid contestó a Gilly (“Permiso para matar”) y un número más tarde, un joven poeta, Héctor Manjarrez, respondió a Zaid (“Réplica a Gabriel Zaid”).

entre 1940 y 1955 y en el que se perfiló la figura de José Emilio Pacheco como el poeta de mayor resonancia para los jóvenes.⁵²

Era el inicio de la década y mientras Hugo Sánchez y el Toro de Etchohuaquila se convertían en los héroes de la nación, los niños se divertían con las recién importadas patinetas, o los Sex-panchitos aterrizaron a los pobladores de Santa Fe y Tacubaya, la cultura nacional prosperaba a la sombra de aquella famosa frase en la que el presidente López Portillo nos prometía “administrar la abundancia”. Gracias a ella México contó por primera vez con una feria del libro de gran envergadura que la UNAM inauguró en el Palacio de Minería en abril de 1980. Ese mismo año el PEN Club y la UNAM organizaron una reunión de escritores: “Encuentros de generaciones”, en las que se podían ver, en una misma mesa, a Octavio Paz y David Huerta o a Carlos Fuentes con María Luisa Puga (Agustín 1992: 208). También tuvo lugar el “Homenaje Nacional a Rulfo” y, para gozo de los poetas, el “Primer Festival Internacional de Poesía”, organizado por Homero Aridjis. Fueron también los tiempos del escándalo⁵³ y la censura, pues a finales de 1982, el gobierno publicó en el Diario Oficial un “Decreto por el que modifica el nombre del Reglamento sobre Publicaciones y Revistas Ilustradas para quedar como Reglamento de Publicaciones y de Objetos Obscenos” el que, en forma unánime, fue repudiado por los escritores.⁵⁴ Pero ese fue uno de los pocos momentos en que los intelectuales, independientemente de su filiación ideológica, se agruparon. Entonces pudieron leerse, por ejemplo, textos de Octavio Paz y de Carlos Monsiváis, quienes a fines de 1977 se habían enfrascado en una virulenta polémica a raíz de las declaraciones donde el poeta, entrevistado por Scherer con motivo del otorgamiento del Premio Nacional, criticaba a los intelectuales de izquierda: “La izquierda sufre una suerte de parálisis intelectual. Es una izquierda murmuradora y retobona, que piensa poco y discute mucho. Una izquierda sin imaginación” (1977: 0057-01).⁵⁵

Así, mientras el mundo cultural se dividía entre “pacistas” y “carlistas”, y muy pronto, entre “vuelistas” y “nexistas”, los jóvenes poetas mexicanos seguían apareciendo y publicando al margen de las discusiones en que los “mayores” y los “especialistas” se entretenían. Sin embargo, toda la actividad cultural que en la década anterior había propiciado aquel auge de publicaciones —marginales o no—, mesas redondas, talleres, etc. estaba a punto de colapsarse y tuvo un despertar dramático a mediados de la década siguiente, cuando la realidad del país

⁵² Amén de sus constantes colaboraciones en el suplemento, *Sábado* publicó no sólo entrevistas con el poeta, sino incluso “antologías” de su poesía (“Mínima antología”, *Sábado* 162).

⁵³ Muchos fueron los escándalos que en el sexenio de López Portillo ocurrieron alrededor de la “cultura oficial” y los propios escritores, pero quizá el que más se recuerde fue el que protagonizaron el propio presidente, Juan José Bremer, a la sazón director del INBA, y Gustavo Sáinz responsable entonces, como director de Literatura del INBA, de *La Semana de Bellas Artes*. José Agustín cuenta así el origen del escándalo: “El presidente también montó en la cresta de la furia cuando se enteró de que una publicación cultural del INBA, *La Semana de Bellas Artes*, había publicado un texto [...] en el que se insultaba con gran gusto a la esposa del presidente, doña Carmen Romano, alias la Muncy, y que se podía considerar benigno cuando sólo la trataba de gran puta” (1992: 209). El resultado final fue el despido de Bremer.

⁵⁴ Tanto el texto íntegro del decreto como varios de los puntos de vista que los intelectuales expresaron en aquella ocasión pueden consultarse en el número 318 (diciembre de 1982) de *Proceso*, donde escriben, entre otros, Octavio Paz, Carlos Monsiváis y David Huerta.

⁵⁵ El seguimiento de esta polémica puede revisarse en los números 56 al 62 de *Proceso*, entre diciembre de 1977 y enero de 1978.

evidenció su real apariencia bajo la máscara fallida de la euforia petrolera y cuando los grandes héroes revolucionarios de aquella juventud, comenzaron también a ser desenmascarados.

Las lágrimas que surcaron el rostro del presidente en su último informe de gobierno —el 1° de septiembre de 1982—, la nacionalización de la banca, así como la melodramática frase con la que José López Portillo dio inicio oficial a la crisis: “Ya nos saquearon. México no se ha acabado. No nos volverán a saquear”, quedó flotando, durante los años siguientes, como recordatorio de una promesa incumplida en medio de un país en crisis que nunca había podido ingresar a la modernidad.

El pronóstico de Zaid en su *Asamblea* en el sentido de que para el año 2000 habría nacido un número de poetas cercanos al millón que verían sus obras publicadas, no contaba con el crack petrolero y sus secuelas económicas. Ante esta nueva situación los poetas, salvo las excepciones mencionadas en reiteradas ocasiones (Paz, Zaid, Pacheco, Lizalde, David Huerta, por ejemplo) se recluyeron o cedieron su lugar, en la crítica de los asuntos públicos, a los especialistas. Tal vez imbuidos de la idea de que la única manera de resistir al Estado era resistir su lenguaje, desde la barrera —los cubículos universitarios, los puestos burocráticos— observaron el declive.

Así, la sentencia que en 1972 había señalado Paz —“no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos” (1972: 7)— había cedido su lugar y los poetas se concentraron exclusivamente en transformar en experiencia poética lo que ocurría en sus vidas particulares. En 1982, la generación que más tarde sería conocida como “la generación del desencanto”, quedó en el limbo.

III. LA PALABRA POÉTICA EN LA GENERACIÓN DEL DESENCANTO

En medio de la crisis que el desastre petrolero había causado, en 1985 la revista *Casa del Tiempo*, dirigida entonces por Evodio Escalante, publicó un número monográfico titulado “Nuestra hora literaria”, cuyo breve editorial advertía que “la crisis por la que atraviesa nuestro país no debe ser una crisis de la cultura mexicana. A las dificultades económicas no debe corresponder una quiebra o parálisis de las bellas artes y del pensamiento crítico. [...] la defensa y el ejercicio del pluralismo en la cultura será condición de sobrevivencia en estos días difíciles” (*Casa del Tiempo* 1985: 1).

Los artículos allí incluidos intentaban practicar una reflexión sobre el estado de la literatura nacional, si bien en este caso, la literatura nacional se restringía a la literatura producida por los entonces aún jóvenes escritores, más que a la revisión de las generaciones anteriores. Para el análisis de la poesía fueron convocados Rafael Vargas, Sandro Cohen, Jaime Moreno Villarreal, Jorge González de León, Ethel Krauze, Pedro Serrano, Víctor Monjarás Ruiz, Roberto Vallarino y el propio Escalante. El resultado general de sus reflexiones —y con excepción del artículo de Escalante, “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984” (1985), que plantea una de las primeras genealogías poéticas de esa generación—, arrojan como resultado las siguientes ideas que muestran la preocupación de sus autores sobre sus propios contemporáneos:

1) El movimiento del 68 constituye el punto de referencia para entender el desarrollo de la poesía mexicana de esa generación; 2) Los poetas no leen a sus contemporáneos ni ejercen la crítica de sus obras; 3) La “explosión” poética no camina de manera paralela a la calidad poética; 4) La mayoría de los poetas ignoran y desprecian la tradición.

De este panorama desolador, los poetas rescatan algunos autores y obras⁵⁶ que, a su juicio, marcaban una diferencia con el enorme resto. No fueron éstos los únicos artículos que intentaban analizar el estado de la poesía mexicana de esos años, sin embargo, y para corroborar la idea de que los poetas no hacían la crítica de sus contemporáneos, dichos artículos fueron pocos.⁵⁷ La crítica académica aún no atendía a estos, entonces, jóvenes poetas (y, de hecho, continúa ignorándolos, salvo en contadas excepciones) y su revisión se constreñía pues, a las reseñas de libros en particular que aparecían en los suplementos o revistas culturales. Un análisis más amplio de esa generación fue realizado, sin embargo, en los prólogos de algunas de las antologías que en las décadas de los ochenta y principios de los noventa aparecieron en forma abrumadora⁵⁸ y que respondieron, muchas de ellas, a la

⁵⁶ Los poetas mencionados más de una vez por sus contemporáneos fueron: David Huerta, Jaime Reyes y José Luis Rivas. Otros que fueron también analizados fueron: Luis Miguel Aguilar, Orlando Guillén, Coral Bracho y Adolfo Castañón.

⁵⁷ Consúltense, por ejemplo, los artículos de Hermann Bellinghausen (1982), Jaime Moreno Villarreal (1981), Adolfo Castañón (1993), Evodio Escalante (1982, 1988, 1992), y los ya mencionados de José Joaquín Blanco (1981, 1996) y Rafael Vargas (1985, 1989) entre otros.

⁵⁸ En “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo” (1995), Susana González Aktories consigna cerca de un centenar de antologías publicadas entre 1980 y 1995. Algunos de los datos revelan que, por ejemplo, en sólo 3 años (1985,

necesidad de los poetas no sólo de autoantologarse, sino de remendar las “omisiones” que advertían en las ya publicadas.

Del enorme número de antologías publicadas en ese tiempo destacan cuatro de ellas, que la crítica y particularmente las antologías posteriores reconocieron como punto de partida para la identificación de los poetas que pertenecían a esa generación. *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, de Sandro Cohen (1981), las dos antologías *Poetas de una generación*, editadas por la UNAM y realizadas, respectivamente, por Jorge González de León (1981) —para la promoción de poetas nacidos entre 1940 y 1949—, y Evodio Escalante (1988) —que consideraba a los poetas nacidos entre 1950 y 1959—, así como *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989* (1990), de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia intentaron, en su momento, ofrecer un panorama de la producción poética de aquellos autores que, siendo sus contemporáneos, comenzaban a señalarse como poetas dueños ya de cierta madurez expresiva.

La idea de que este grupo poseía ya los elementos suficientes como para ingresar, vía las antologías, a un futuro “canon” estaba de algún modo fundada en la idea de que, a la par de la madurez editorial mexicana, “ahora nadie se sorprende cuando un poeta nuestro es reconocido en París o Nueva York. En este sentido México ha dejado de ser una provincia literaria, y tiene que afrontar los nuevos retos de su madurez...” (Cohen 1981: 11). Esta misma percepción fue compartida, nueve años después, por los autores de *La sirena...*, quienes consideraron que “la nueva poesía mexicana forma parte de un movimiento internacional aparecido en los últimos años en todos los países de lengua española, en ambos lados del Atlántico. La nueva poesía vuelve a confirmar la vocación universal de nuestra tradición” (Ulacia 1990: XI-XII). Ya eran, pues, ciudadanos del mundo literario.

En los prólogos podía observarse que la cifra mágica del 68 era apreciada, efectivamente, como el eje temporal requerido para iniciar el análisis de ese grupo de poetas —“Un año decisivo y una época memorable: 1968”, dirá Quirarte en su prólogo a la selección de González de León (1981: 7)—. Así, y aunque las ediciones de la UNAM consideraban, para los cortes generacionales, dos décadas respectivamente, las otras dos ampliaban su registro, incluyéndolas. Quizá el mejor marco de esta que yo considero una sola generación con dos promociones, es aquel señalado en el prólogo de *La sirena...*:

En las últimas décadas han aparecido dos generaciones nuevas de poetas. Todos ellos empezaron a publicar en los años setenta y ochenta [...] La primera generación está separada de la segunda por la experiencia del movimiento estudiantil del 68. Los nacidos entre 1946 y 1951 vivieron de manera activa el movimiento. Los otros, como una experiencia que estaba en el aire y que fue contada por sus hermanos y amigos mayores, cuando tenían diez, doce o catorce años. La primera generación estuvo en un primer momento mucho más ideologizada que la segunda. [...] La segunda —más escéptica quizá— asimiló y apoyó, con naturalidad y con menos conflicto, algunos de los cambios producidos durante la década de los sesenta (Ulacia 1990: IX-X).

1988 y 1989) se editaron 40 antologías, es decir cerca de 13 antologías por año. Si bien González aclara que su trabajo toma “en cuenta las reediciones que se hacen en los ochenta de antologías muy anteriores, ya agotadas, como la de Cuesta”, el promedio de ediciones de este tipo es muy superior al de la década de los setenta cuando “el promedio de publicaciones anuales es de cuatro” (243). Una relación aún más completa de las antologías poéticas mexicanas puede encontrarse en González Aktories (1996).

Aunque en todas las presentaciones se intentaba, como en cualquier antología que se respete, plantear las diferencias o coincidencias con respecto a la tradición poética nacional, los aportes en este sentido no fueron exhaustivos, si bien la antología de Espinasa, Mendiola y Ulacia proponía a su generación como heredera de los planteamientos expresados por Paz y por el grupo *Taller*, en el sentido de que, “los nuevos poetas continúan creyendo que el lenguaje es una parte esencial del poema. No ven a ‘la palabra como medio de expresión’, sino que buscan más bien la palabra original, por oposición a la palabra ‘personal’ [...] Creen que la poesía cambia al hombre, al hombre particular, al hombre habitado por la experiencia poética” (X-XI). La autonomía de la poesía, sin explicitar deudas con la tradición, era también advertida por Quirarte quien aseguraba que “este grupo o generación [en referencia a los poetas nacidos entre 1940 y 1949] comparten una preocupación: el poema es un todo autónomo que debe defenderse con sus propias armas. Puede argumentarse que el poema ha sido esto en todas las épocas, pero la distinción de este grupo radica en que el poema lo es *todo*” (1981: 7).

El problema de la originalidad poética consistía ahora —asimiladas ya, “en forma crítica”, las propuestas vanguardistas— en “hacer nuevo lo que ya existe en la tradición, o en todo caso, tal como la entendió Eliot: volver a la palabra original” (Ulacia 1990: XI). No muy lejos de esa apreciación se encontraba la perspectiva de Quirarte, para quien los nuevos poetas “se reconocen herederos de una tradición, pero tienen la conciencia de que la originalidad consiste en la conciencia del pasado y el descubrimiento cotidiano de un matiz nuevo” (1981:8). Sin embargo —y resulta difícil ignorar las advertencias que en aquella publicación de *Casa del Tiempo* se hacían respecto de la ignorancia de los poetas—, Quirarte consideraba que “en general, esta generación sabe “esconder” su cultura y no hacerla aflorar en el poema como *Cultura*” (*idem*).

Otro aspecto en el que coincidieron los prólogos fue el relativo a la distancia de este grupo de autores respecto de la idea, procedente de la vanguardia histórica, de que la poesía tenía la capacidad de cambiar a la sociedad (Ulacia XI); o de que fueran útiles los manifiestos o declaraciones de grupo (Quirarte 11). Estos poetas, escépticos de las ideologías y las creencias en la salvación del destino humano, habían abandonado ya las actitudes contestatarias de “otras generaciones alucinadas por las ideologías” (Escalante 1988: 15-16).

Lo cierto es que los antologadores y prologuistas —todos ellos poetas— se preocuparon más por dar una visión, necesariamente reducida, de los poetas que incluían, que de desarrollar consideraciones teóricas sobre esa generación. Al respecto, el trabajo de Evodio Escalante fue, sin duda, el más esclarecedor o el que, al menos, intentó plantear una reflexión más integral del asunto. En su estudio previo encontraba que los nuevos poetas mexicanos podían agruparse en una serie de tendencias a las que, reunidas, bautizó como un *cuadrado retórico*, el cual estaría delineado por los siguientes vértices, que se explican por su título y que agrupan las múltiples variantes de la escritura poética de la generación nacida entre 1950 y 1959. Estos eran: 1) Radicalismo experimental, 2) Conformación modélica 3) Lirismo emotivo e intelectual y 4) Cotidianidad prosaica. Cuadrado con afanes de pentágono, Escalante atisbó un quinto vértice que estaría conformado por la tendencia de “restauración vernácula”, vértice que “podría definirse como una revalorización de los elementos no urbanos de nuestra cultura, en sus dos aspectos, a saber, el regionalismo y la etnicidad” (Escalante 1988: 14).

Asimismo, sin caracterizarlo como uno más de los vértices del polígono, pero advirtiendo su importancia, Escalante hizo hincapié en otra característica que a su juicio permeaba la escritura de la mayoría de los poetas antologados y cuya fuente directa podía hallarse en la obra poética de José Emilio Pacheco: el *retrato con personaje*.

Me detengo aquí —dice Escalante— para mencionar un hecho que rebasa, por tratarse de un amplio fenómeno de la cultura, el estrecho marco de las influencias literarias. 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. Es algo más: 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. Creo, en este sentido, que a Pacheco se puede atribuir, así sea parcialmente, la notable preferencia de estos poetas por la técnica del cuadro, por la técnica del *retrato con personaje*, forma de inmovilizar la realidad y de suscitar la cadena de las identificaciones. A la identificación que se establece entre el autor del texto y una determinada figura que ha de ser destacada, se agregará la identificación de los lectores, con lo que se sella este circuito cifrado en torno a la *persona* (1988: 10).

La idea comentada en el capítulo anterior sobre la postura de Pacheco en torno a la relación de los intelectuales con el poder, asumida por los poetas siguientes como un distanciamiento hacía de aquellos versos —“Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos”— una profesión de fe en esa “escritura desengañada y escéptica” (Escalante 1988: 16) que los poetas de estas dos generaciones hicieron propia y que, de algún modo, configura la médula de su postura poética y de su actitud frente a la historia.

Ahora bien, más allá de las múltiples disputas y enconos que la aparición de estas antologías promovió entre los poetas en el momento de su publicación,⁵⁹ un buen número de los autores ahí antologados representan ahora el cuerpo poético más consistente de nuestra literatura actual. Si se hace una revisión de éstos, se advierte que de los más de 60 poetas antologados en conjunto, sólo 46 de ellos fueron incluidos más de una vez.

En el periodo comprendido entre la aparición de la antología de Cohen (1981) y la de Espinasa (1990), aparecieron dos reuniones importantes que atendían un espectro temporal y geográfico más amplio. En 1985 Carlos Monsiváis publicó una actualización de su antología de poesía mexicana acercando el corte temporal hasta el año de publicación y en ella incluyó, como nuevos poetas dignos de atención, a Elva Macías, Orlando Guillén, Raúl Garduño, José Ramón Enríquez, Francisco Hernández, Jaime Reyes, Antonio Deltoro, Ricardo Yáñez y David Huerta. Para 1987 Julio Ortega consignó en su *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, a tres poetas mexicanos pertenecientes a esta generación: David Huerta, Coral Bracho y Alberto Blanco.

⁵⁹ Quizá el más enconado artículo de los varios que esta antología provocó fue el de Roberto Vallarino, publicado en aquella famosa columna del *Sábado* — “Desolladero”— titulado “Christopher Domínguez *versus* la triada sirenil” (1990). En él se acusaba a los autores de *La sirena...* de “mariconería”, “falta de miras” y “carencia de talento”. Su prólogo era también ferozmente criticado advirtiendo que “intenta sintetizar 60 años de historia de la poesía mexicana en seis páginas; lugares comunes, generalizaciones tan abyectas que aquello que dicen de cada antologado podría intercambiarse como en un juego de mesa y, lo más temible, el autoelogio y la invención de historias personales, así como agradecimientos por su contribución a la literatura mexicana reciente a amigos y novios de los antologadores. Esto es ya el colmo y rebasa las posibilidades de comentarios críticos dentro de las bases del análisis literario” (1990: 6). Lo cierto es que, con el paso del tiempo esta antología —que se planteó de algún modo como respuesta a la que Evodio Escalante había preparado y donde, por cierto, no habían sido considerados Espinasa, Mendiola y Ulacia— tuvo la capacidad de incluir, con sus salvedades, a los poetas que posteriormente fueron y son aún considerados como los más importantes de esa generación.

Ya para 1992, fecha en que se editó una antología preparada por Francisco Serrano —*La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*— especialmente realizada para la Feria de Frankfurt, dedicada ese año a México, encontramos que de aquellos 46 poetas, sólo 13 permanecieron en el índice.⁶⁰

Muchas nuevas antologías de poesía mexicana aparecerían en los siguientes años, no sólo en México, por cierto, y no sólo impresas a la manera tradicional, sin también en la *web*.⁶¹ Aunque no ha sido amplio el tiempo transcurrido entre aquéllas y las que en la actualidad ofrecen panoramas de la producción poética en nuestro país, es importante consignar que sus selecciones nos permiten realizar una delimitación más puntual de los poetas mexicanos a que hacemos referencia.

Por sólo mencionar algunos de los ejemplos revisados, vale recordar que en una nueva revisión de la poesía hispanoamericana —*Nueva poesía latinoamericana*, de Miguel Ángel Zapata (1999)— se consignaron a 7 de aquellos poetas reunidos por Serrano y tres más que en aquella lista no habían aparecido: Gloria Gervitz, Marco Antonio Campos y Víctor Manuel Mendiola. *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente* (1999) de Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras, reproduce a los mismos poetas que Serrano con excepción de Efraín Bartolomé, Fabio Morábito, Antonio Deltoro y Manuel Ulacia. En 2001, Juan Domingo Argüelles publicó *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología*. En ella, y para el periodo que nos interesa, se incluyeron a 12 poetas. En relación con la lista de Serrano, se repitieron a ocho de ellos y se agregaron Jorge Ruiz Dueñas, Jaime Reyes, Marco Antonio Campos y Eduardo Langagne. Un año más tarde se publicó en Estados Unidos *Reversible Monuments. Contemporary Mexican Poetry* de Mónica de la Torre y Michael Wieggers. Los poetas consignados fueron los mismos que Serrano había incluido —con su propia excepción— más tres poetas: Carmen Boulosa, Gloria Gervitz y el uruguayo radicado en México por más de 15 años, Eduardo Milán.

Como hemos visto, los propios creadores y críticos de poesía han decantado aquella explosión de poetas que empezaron a publicar en los años setenta y ochenta. La criba final, considerando el mayor número de menciones, arrojaría los siguientes nombres: Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Coral Bracho, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Francisco Hernández, Gloria Gervitz, David Huerta, Fabio Morábito, Vicente Quirarte, José Luis Rivas, Manuel Ulacia y Verónica Volkow. En general, son ellos los poetas de los que me ocupó en este trabajo, considerándolos como una sola generación.

Seguramente con el paso del tiempo esta lista habrá de modificarse, cuando en la valoración de los poetas incida más el peso de su obra, tomando en cuenta la influencia que en las generaciones posteriores haya tenido. Así, muy seguramente podrá valorarse en forma distinta a poetas como Jaime Reyes u Orlando Guillén, de quienes, por cierto, podemos encontrar múltiples ecos en sus propios contemporáneos (e incluso, en el caso de

⁶⁰ Los poetas que aparecieron en esa antología fueron Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Coral Bracho, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Francisco Hernández, David Huerta, Fabio Morábito, Vicente Quirarte, José Luis Rivas, Francisco Serrano, Manuel Ulacia y Verónica Volkow.

⁶¹ La publicación de antologías en la web es abrumadora, aunque su calidad es generalmente cuestionable. Baste mencionar que en los buscadores más conocidos se consignan más de 1 500 *hits* directos con enlaces a sitios que reproducen y seleccionan poesía mexicana contemporánea.

Guillén, en poetas nacidos en la década de los sesenta —como Roberto Rico o Juan Carlos Bautista—) y otros más, cuya inclusión en esta lista responde quizá a fenómenos extrapoéticos, probablemente pasarán a formar parte sólo del grueso de la historia literaria del país.

En muchas de las antologías que se han realizado, iniciando con *Poesía en movimiento* (1966), se establecen puntos cardinales, “rosas de los vientos”, para establecer el mapa de nuestra producción poética. Estos acercamientos cartográficos han intentado atender el fenómeno poético desde distintas perspectivas⁶² tomando como base algún cuadrante de orientación simbólico. Otros trabajos, a quienes la canónica antología de Paz no ha convencido del todo, han propuesto distintos acercamientos y marcos para analizar la poesía mexicana confrontada con la tradición, bien para refrendarla o sólo para acotar sus incidentales coincidencias.

En este trabajo quisiera, sin embargo, plantear las posibilidades de referir el desarrollo de la poesía de la generación que empezó a escribir alrededor de 1968 a un asunto cuya competencia atañe a la relación de la poesía con la historia. Más allá de las experiencias individuales de cada poeta, así como de los distintos acercamientos que su crítica pueda ofrecer, en este trabajo se ha querido subrayar la poesía en su relación frente a la historia.

Desencantados de esa historia —entendiendo por historia la marcha de los acontecimientos humanos hacia un progreso infinito, origen de las ideologías redentoras del siglo XX— que no ofrecía más que un “callejón sin salida”, a decir de Escalante (1988: 15), la mayor parte de los poetas de esta generación hicieron uso de la palabra poética para aprehender, desde su escepticismo —y más allá de la discusión sobre el final de la Historia, la posmodernidad o cualquier otra caracterización—, la porción de la realidad que les había sido dado percibir.

Podemos encontrar, entonces, algunas características generales atendiendo, de manera fundamental, al papel que los poetas de esta generación le otorgaron a su palabra. Me explico: la interpretación o explicación de la obra de arte (o de prácticamente cualquier acto o fenómeno que se quiera entender) puede realizarse desde distintos puntos de vista que, *grasso modo*, intentan dar respuesta a las preguntas fundamentales “¿quién?”, “¿cómo?”, “¿cuándo?”, “¿dónde?”, “¿por qué?”, etc. La elección de las preguntas que se desea responder alude a las necesidades e intereses particulares de quien intenta conocer. Sin demérito de la importancia tanto de estas preguntas, como de sus múltiples y posibles respuestas, a mí me ha preocupado otra: “¿para qué?” Sin querer alargar los términos de esta exposición, creo que un ejemplo puede ayudar: Elsa Cross es autora de *La dama de la torre* (1972) —donde presenciamos una revisitación temática del canto provenzal— y de *Canto malabar* (1987), *El diván de Antár* (1990) o *Moirá* (1992) —volúmenes que atestiguan claramente la influencia de las filosofías orientales en el espíritu de la poeta—. No son, sin embargo, dos poetas distintas: un mismo “para qué”, una misma búsqueda, en distintas estancias, las reúne: acceder a la revelación del ser, y en el decurso, revelarse a sí misma. Existen tantos “para qué”, como búsquedas hay y en un solo poeta, incluso, podemos encontrar varios de ellos. Así pues, no me ocupo de todos los aspectos de cada uno de los poetas y más que el análisis detallado de

⁶² En *La rosa de los vientos*, Francisco Serrano los divide así: Norte: poetas mayores, Oeste: poetas maduros, Sur: poetas en vías de madurez y Este: poetas jóvenes. Fernández Granados, revisando los poetas publicados en 20 años por la revista *Vuelta* (1996), los clasifica en: Norte (cultivadores de la imagen); Este (minimalistas); Oeste (constructores de lenguaje); Sur (neoclásicos), por ejemplo.

sus obras en particular, aludo a ellas en la medida en que pertenecen, desde mi punto de vista, a alguna o algunas de las vertientes —cuya diversidad nos habla de sus distintos propósitos: para denunciar, para revelar, para invocar, para preservar, etcétera—, que con mayor claridad y asiduidad podemos distinguir en el paisaje poético de esta generación.

III.1 VERTIENTES DE LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

III.1. 1 *Del poeta rebelde al peatón ciudadano (La palabra cotidiana)*

Hoy debo dormir como un bendito
y despertar clamando en el desierto de la ciudad
donde el Juárez-Loreto que algún día compraré
me espera, como un palacio espera, adormilado,
a su viejo-príncipe-poeta
soberbiamente idiota

EFRÁÍN HUERTA

De pronto, se quiere escribir versos
que arranquen trozos de piel
al que los lea.
Se escribe así, rabiosamente,
destrozándose el alma contra el escritorio,
ardiendo de dolor,
asesinando teclas con el puño.

EDUARDO LIZALDE

En “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984” (1985), Evodio Escalante advertía que los primeros poetas reconocibles de la generación del 68 habían tenido un influjo directo de los integrantes de *La espiga amotinada*, uno de cuyos miembros —Juan Bañuelos— había dirigido el taller de poesía de Punto de Partida en la UNAM.⁶³

Esta consideración, aunada a la importancia decisiva de otro poeta “radical”, Eduardo Lizalde, permitían a Escalante, como ya hemos dicho, configurar una de las primeras genealogías de esta generación de poetas que, efectivamente, habían recibido “la estafeta social de manos de sus jóvenes maestros” (20).

⁶³ “Debe decirse que las lecciones de este grupo [los miembros de “La Espiga”] cernidas a través del primer taller de poesía de Punto de Partida, dirigido por Juan Bañuelos, y al que asistirían, entre otros, Juan José Oliver, Livio Ramírez, Orlando Guillén y Marco Antonio Campos, tuvieron mucho que ver con el “despegue” de una nueva búsqueda generacional” (Escalante 1985: 20). De aquel taller surgió también el grupo de poetas que conformaron el “Movimiento infrarrealista”. Su nacimiento tuvo origen en una disputa: los alumnos de Bañuelos solicitaron su expulsión como coordinador “por no enseñar a los clásicos”. El resultado fue la expulsión de los alumnos que habían solicitado su despido, y la conformación del grupo propiciada por el poeta y, ahora aclamado y recientemente fallecido, narrador chileno Roberto Bolaño. En “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, Ramón Méndez Estrada, miembro fundador, recuerda: “Idea de Roberto, la explicaba como una metáfora: a quienes cometimos el pecado de rebelarnos contra una de las glorias nacionales de la poesía nos tenían vetados en todas las publicaciones y espacios culturales de México; decía que éramos como soles negros, de esos que no se ven pero que atraen la luz, materia condensada a tal grado que hace caer a la energía por su peso, y auguraba que nosotros haríamos la literatura clásica de nuestro tiempo. Seducidos por el poeta chileno, fundamos el Movimiento Infrarrealista. Después de la larga gestación, el parto fue alegre y mucho el entusiasmo con que nos proponíamos volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial. Había muchos artistas sumados a la subversiva intención. Si no me traiciona la memoria, la noche de la constitución estábamos en la casa de Montané entre 30 y 40 personas, la mayoría jóvenes, hombres y mujeres, músicos, pintores, narradores, poetas... La mayoría desertaron. (Méndez Estrada 2004). El Manifiesto Infrarrealista “Déjenlo Todo, Nuevamente”, firmado por Bolaño en 1976, advertía “Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS”. Fundaba su tentativa poética en la idea de que “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” y solicitaba a los poetas: “Prueben a dejarlo todo diariamente [...] Poetas, suéltense las trenzas (si tienen). Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables” (Bolaño 2005). Otros poetas cercanos al infrarrealismo fueron José Vicente Anaya y Orlando Guillén.

Ésta, que en principio fue considerada una vertiente poética constituida como reacción a la represión política, poco a poco fue dando paso a una poesía urbana donde la palabra poética se desenvolvía, justamente, en ese espacio que reclamaba al poeta una intervención en la vida cotidiana, considerada ésta como la red de relaciones de la urbe: centro desde donde se desarrollan los eslabones entre el poeta y su entorno.

Esta poesía, “menos explícita en sus declaraciones políticas y menos alineada a grupos y partidos políticos, pero igualmente sensible a las desgarraduras de la existencia histórica” (Escalante 1985: 20), tenía sus antecedentes no sólo en los reclamos sociales que el grupo de *La espiga* había hecho suyos, sino también, y más atrás, en toda una tradición que plantaba sus raíces en la poesía de Vallejo o de Neruda y, en México, encontraba en Efraín Huerta a su mejor exponente junto con Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco y José Carlos Becerra, entre otros. Sin embargo, la efervescencia política del momento en que estos poetas comenzaban a publicar, condicionó el que en sus primeras muestras se ofreciera un tipo particular de poesía que se permitía, como nunca, la exposición de vocablos altisonantes muy a tono con el ambiente rebelde de la época y que, alejados de toda intención decorativa, planteaban el poema como sustituto verbal del fusil revolucionario.

Paradójicamente, habían abandonado también toda ideología, pues la ideología —cualquiera que esta fuera—había demostrado su ineficacia. Así, los poetas se servían de la palabra para realizar un acto de irónica denuncia, parapetados en el simbólico espacio del poema.

Esta poesía rabiosa, denunciante, tendería con el paso del tiempo a transformarse como la propia sociedad y convertirse, como ella (esa sociedad civil que tan en boga se ha vuelto desde entonces), en una masa crítico-poética de la vida social. Pero, a diferencia de la sociedad civil que paso a paso quiso construir una fuerza políticamente actuante, en el caso de la poesía se convirtió, si no en melancolía, sí en desencanto vital.

Como veremos enseguida, en el desarrollo de este grupo la violencia inicial de su palabra, de algún modo vitalista, fue dando paso a una “poesía de la experiencia”, aquella que entiende la poesía como un ejercicio de conocimiento del mundo real y que partiendo de la “vivencia” personal, de la intimidad del “yo” poético, aborda los aspectos menos trascendentes de la vida cotidiana. Iniciada por el grupo de los catalanes Gil de Biedma y Carlos Barral, entre otros, esta poesía nació en oposición a los poetas sociales de la posguerra española y recuperó, entre otros, la figura de Antonio Machado —particularmente en lo que se refiere a la actitud ética de *Juan de Mairena*—, además de Luis Cernuda. Un poeta posterior a aquellos que dieron inicio al movimiento, el español Luis García Montero, años más tarde refrendaría, entre otros, este tipo de poesía concebida ahora como una “nueva sentimentalidad”. “Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales”, decía en su ensayo “¿Por qué no sirve para nada la poesía?” (1993: 37). En el caso de los poetas que nos ocupan, esta “poesía de la experiencia”, nació como poesía rebelde. En su transformación tuvo mucho que ver su escepticismo ante las ideologías y la melancolía que de ello se derivó. Asimismo, todos ellos tuvieron un espacio común de enunciación: la ciudad. Desde el espacio urbano encontraron la forma para suscribir su idea de mundo (donde mundo implica desde la infancia hasta el amor, los viajes o, incluso, esas cosas sencillas de la realidad inmediata, la de “todos los días”), mediante la adopción de una palabra coloquial, cotidiana.

“Hasta aquí la realidad es literaria / A partir de este verso asumimos la otra / Ya.”, decía Orlando Guillén (1945) en *Versario pirata* (1974), intentando asaltar la realidad a través del poema y, en ese asalto, construir otra. Ese intento se asumiría en los autores de esta corriente como un propósito consciente hacia la desmesura y hacia la adopción de vocablos poéticos donde lo crudo, lo escatológico incluso, adquiriría patente de corsario. La palabra poética no tenía como propósito aprehender la realidad, sí destazarla, no como operación quirúrgica, medida, sino como avasallamiento o violación. Si la justificación del mundo tal y como era se había perdido, los poetas de la palabra rebelde respondieron “con la envidia de permanecer vivos a contrapelo, en una trinchera festiva, delirante y guerrillera” (Paredes 2004: 40).

Estas palabras que Alberto Paredes dedica a Jaime Reyes (1947-1999), a su “poética del fracaso”, bien pueden acuñarse para el conjunto de poemas que como respuesta al movimiento del 68 y en los primeros años de la década siguiente se publicaron en nuestro país. Poética del fracaso, *Isla de raíz amarga* (1976) es, desde la perspectiva de Rafael Vargas, “la expresión enfurecida de una derrota, una derrota que se expresa en sus últimas páginas como una desarticulación del sentido (‘palabras sin sentido’ reza precisamente la última línea); lengua que la humillación y el deterioro de la vida han hecho pedazos” (1989: 1203). Así, tanto Jaime Reyes como Orlando Guillén consiguieron establecer una tensión poética que rebasó los límites de la sola denuncia y se consolidó como una línea de enunciación que, al menos en su forma, encontró ecos en la poesía de muchos de sus contemporáneos.⁶⁴

Esta poesía, articulada mediante la acumulación desbordada de imágenes es una declaratoria violenta de principios ciudadanos. Desde el poema se enfrentan a la historia pero que descreen de la utilidad de la poesía como vehículo de transformación hacia “el hombre nuevo”, tópico característico de la lírica revolucionaria. Sus principios no son más los del “buen ciudadano” liberal ni del “buen ciudadano” revolucionario, sino, por el contrario, representan todo aquello proscrito mediante la negación absoluta e incondicional de lo establecido como “correcto” por las convenciones sociales. Por eso Jaime Reyes puede decir:

A mí vienen mis hijos, a ser decapitados,
 A que los traicione, a recibir el sagrado falo de dios,
 Del buenazo de dios gorila, de dios omnisapiente, de dios mierda arrastrando tras de sí la cólera y la depravación y la impotencia.
 Y yo sonrío y me alegro, y mi cuerpo violento, llenándose de pus, hermoso
 se abre bajo el silo de las inexorables alumbradas y de los piojos, y entrega la mies inagotable de tierra devastada y heroína única, necesaria, encontrada para subsistir.

(*Isla de raíz amarga, insomne raíz*)

⁶⁴ Así, por ejemplo, encontraríamos resonancias de su propuesta en autores como Adolfo Castañón, David Huerta o incluso José Luis Rivas, por mencionar algunos.

Si subsistir es el propósito, el poeta hace de la palabra cotidiana —prosaica o vulgar pero ceñida la cadencia deslumbrante del versículo acuñado tan bien por José Carlos Becerra— el único, irónico, asidero. El poeta “piensa,/ y calla, / y nada puede decir”, pero de todas formas dice:

Soy feliz, véanme: ¿no soy feliz?, ¿no estoy riendo?
 ¿Y qué el cabrón comerciante de la esquina,
 o el que se vende por semana y no viene ya esta noche a descansar?
 Nada, ¿verdad? ¿Verdad que nada? ¿No es cierto? Díganmelo.
 ¿No es cierto?, ¿no es esto verdad? ¿No es esta la felicidad que yo quería
 y en la que me he venido a empantanar?
 Sólo que, a veces, digo, a veces uno piensa, y calla,
 Y nada puede decir.
 (Uno siente miedo del trato de la gente
 del asfixiante cariño,
 y, bueno, uno no sabe, es cierto,
 pero todo esto es, todo esto vale, todo esto va a ir a chingar a su madre.)

(*Isla de raíz amarga...*)

La incapacidad de la poesía para reconformar un mundo que ha perdido su razón de ser, y al mismo tiempo, la insistencia del poeta en su enunciación es parte característica de esta poesía que pasó, por así decirlo, de la rebelión ideológica a la rebeldía escéptica, a veces iracunda —como en el caso de Reyes— otras, en tono menor. Así por ejemplo, los primeros libros de Francisco Hernández (1946), plantean ejemplos de esta tesitura que con el paso del tiempo se transformaría en un desencanto permanente y doloroso.

lanzo la palabra búmerang
 y no regresa
 tomo la palabra Valium
 y no duermo
 invoco la palabra luzbel
 y no aparece
 aspiro la palabra oxígeno
 y me asfixio
 camino la palabra morgue
 y te recuerdo
 dibujo la palabra puente
 y se derrumba
 escribo la palabra final
 y recomienzo.

(*Textos criminales*)

Aquellos primeros títulos contenían poemas donde el recurso principal se basaba en la sorpresa irónica, que mucho tenía qué ver, también, con la profesión de Hernández. Dedicado a la publicidad, encontró en ese tipo de lenguaje un mecanismo de síntesis poética que hiciera eco a su experiencia.⁶⁵ *Textos criminales* (1980) permite verificar este tipo de escritura, pero, sobre todo, advertir que la violencia verbal era el elemento necesario para la

⁶⁵ Para Hernández, poesía y publicidad tienen vasos comunicantes, puntos de apoyo similares: “Los lenguajes de la publicidad y la poesía están muy conectados en la síntesis”, decía el poeta en entrevista (Ramírez 1994: 26).

enunciación de un descontento general que encontraba en las ásperas palabras coloquiales la mejor manera de expresar una posición vital: “a mano armada / y mientras recorro / tu espalda / con mis labios / me asalta / el pinche slogan / que no podía / escribir” (*Textos criminales*). Palabra violenta, sus derroteros llevaban también por los caminos del cuerpo.

En esos años existía la necesidad de desacralizar el poema amoroso —propósito que ya había sido emprendido por Eduardo Lizalde en *El tigre en la casa* (1970)—,⁶⁶ convirtiéndolo en elemento carnal, real. Así, muchos de los poetas rebeldes acudieron a la descripción del cuerpo o del acto sexual con la misma crudeza que imponían al amor filial —“Si de pronto/ en mis venas circularan rayos/ o fornicara hasta el agotamiento/ hasta la agonía/ las iguanas cosas seguirían/ hermano/ hermana/ espejos lascivos del lascivo incesto” (Guillén, *Versario pirata*)—. El impulso transgresor es el que lleva al poeta a configurar una suerte de exabrupto verbal sostenido que, en el caso de Guillén, aún hoy continúa expresándose como un *leit-motiv* creativo. Baste como ejemplo este fragmento de su último libro —*El costillar de Caín* (2001):⁶⁷

El beso es aquí flor de culo
Y por tiesto un mi Cojón
Que al beso sin convicción
Llama Retórica ósculo
Que es beso de asentaderas
Y si el negro beso esperas
Nomás ábrete de puertas.

La poesía del cuerpo ocupó en los amaneceres de esta generación un sitio por el que varios poetas transitaron para dar constancia de su “emancipación”, de su coloquialismo extremo:

LAS NALGAS

La mujer también tiene el trasero dividido en dos.
Pero es indudable que las nalgas de una mujer
son incomparablemente mejores que las de un hombre,
tienen más vida, más alegría, son pura imaginación;
son más importantes que el sol y dios juntos,
son un artículo de primera necesidad que no afecta la
inflación,
un pastel de cumpleaños en tu cumpleaños,
una bendición de la naturaleza,
el origen de la poesía y del escándalo.

Ricardo Castillo (*El pobrecito señor x*)

La tensión crítica que los poemas de Ricardo Castillo (1952) consiguieron en *El pobrecito señor x* (1976), —y cuyo autor no volvió a alcanzar en sus libros posteriores— tenía como punto de partida el lenguaje desenfadado de la gente común, expresado, no obstante, mediante la construcción de un entramado poético que cantaba y reía a la

⁶⁶ La influencia de este título, así como de toda la obra de Lizalde, en estos poetas fue decisiva. “Lamentación por una perra” y “Boleros del resentido”, secciones allí incluidas, recorre toda la poesía mexicana amorosa contemporánea tanto, o más incluso, que la poesía amorosa de Sábines.

⁶⁷ Este tipo de poesía ha seguido su camino, aunque exiguo, dentro de la poesía mexicana. Buen ejemplo de ello son los poemas del chiapaneco Juan Carlos Bautista (1964) contenidos en *Lenguas en erección* (1992), *Cantar de Marrakech* (1993) y *Bestial* (2003).

vez. Su capacidad festiva, irreverente, consiguió “captar los deseos y pensamientos de toda una generación que se hallaban en el aire” (Vargas 1989: 1200).

La intención de dar voz poética a la voz coloquial de la mayoría tentaba a los poetas. Sólo así vida y poesía parecían tener un punto de contacto que, desde su perspectiva, se había perdido en los meandros de la poesía canónica. Uno de los títulos que experimentó con esta particularidad poética, aunque en el extremo opuesto de la poesía de Castillo, fue el libro de Reyes, *La oración del ogro* (1984). Desde el juicio de Adolfo Castañón, este libro “certifica la desaparición de la unidad nacional en el fraccionamiento explosivo del discurso: al testimonio a la palabra viva y todavía palpitante de la grabación, el poeta le ha prestado ritmo y silencio. Cortes abruptos, compases intermitentes, palabras desgarradas, las de *La oración del ogro* exploran con valiente desencanto las tinieblas profundas del otro México —el México devastado por el progreso, arrasado por los agentes del Ogro, torturado en cada hijo por la usura y la codicia” (1993: 494).

En efecto, *La oración del ogro* fue un libro cuya construcción partió de la exposición de fragmentos de crónicas y entrevistas con diversos personajes (todos ellos desconocidos habitantes ciudadanos o rurales) que por la intervención de Reyes adquirirían una dudosa calidad poética:⁶⁸

Para beneficio de México ya me andaba matando un pinche carro en el eje
 Porque no supe si venía el camión de acá, de acá venían los coches,
 Camiones de acá y luego me sale el otro: por acá, en medio para dónde correr,
 Y no hay semáforo, se va a parar, no, rápido, éste me va a aplastar, que corro.
 Fijese. Imagine. Esto lo hicieron deliberadamente: no poner ninguna protección
 Por las clases, porque quieren tirar las escuelas
 para las criaturas en donde quiera hay.

Otro tipo de denuncia, más “literaria”, más mordaz y eficiente, dejaba el mundo de los desposeídos para concentrarse en la crítica de las “altas esferas” del poder. Ya en 1974, Lizalde había publicado en *La zorra enferma*, un poema titulado “¡Oh, César!”. Irónico dismantelamiento de la sexenal figura presidencial (“Se ha hablado mal del César / porque tiene mal gusto literario. / Error: finge acaso el mal gusto, / como todos los grandes estadistas”), este poema entabló de algún modo correspondencia con *El reyzeuelo* (1978) donde Adolfo Castañón planteaba una crítica sarcástica de los habitantes de la polis, reviviendo a “Catulo para escarnecer no sólo a las adúlteras promiscuas y sus poetas de medio pelo. El lírico que se ha vuelto sarcástico apunta directamente al César, al Emperador, azteca o romano, con su rapaz corte de áulicos royendo el queso del Estado” (Cobo Borda 2003: 8):⁶⁹

⁶⁸ Al respecto, Evodio Escalante señala que “*La oración del ogro* intenta ser una suma de testimonios, lo que logra es un hiperrealismo populachero. Asqueado acaso por los excesos aristocratizantes de la palabra poética [...] culpabilizado por su estatuto de escritor en una sociedad cada vez más opresiva y destructora de lo humano en el hombre, Reyes se autocastiga y se pone él mismo fuera de cuadro. Quiere que los demás hablen y que sean escuchados. Pero el resultado no es la polifonía carnavalesca de Guillén [...] sino el aburrimiento de un verso trastabillante que no logra siquiera el interés de una buena crónica” (1985: 27).

⁶⁹ Nueva correspondencia, en 2002, y recurriendo al epigrama de corte grecolatino, Héctor Carreto publica *Coliseo*, reunión de poemas donde, usufructuando con humor las enseñanzas de los clásicos, el poeta renueva situaciones cotidianas donde, a un tiempo, aparecen Venus o Calígula conviviendo con Cameron Díaz, Sharon Stone o Giorgio Armani. La intención es similar:

César es un padre para el pueblo. Gobierna el Imperio como quien administra su casa. Para él, no hay mejor fámulo que un familiar. Como en los magistrados ve criados, para César los mejores siervos del Estado son sus consanguíneos. César tiene una parentela caprichosa. Todos lo saben, todos la temen.

Así pues, la violencia verbal se planteó de distintas maneras: en Orlando Guillén se resolvía en un deslumbrante juego de imágenes a la vez festivas, mortuorias o excrementicias; en el mejor Reyes acusaba una pesadumbre sombría y destructiva; en Hernández proyectaba, al menos en su principio, una condición lúdica y en Castañón acusaba una soterrada y mordaz ironía. Todos, sin embargo, tenían un referente urbano insoslayable. La ciudad era concebida como el sitio violento por excelencia (“La ciudad no da la mano, no abre las piernas”, decía Ricardo Castillo en *El pobrecito señor x*).

De la descripción de aquella ciudad donde “un ciclista recuerda las mañanas en que se veían los volcanes, se distrae y una combi le parte las costillas” —que en su “Degradación de la primavera”, todavía en 1991, Francisco Hernández compendia con rabia y desamparo,⁷⁰ los poetas fueron alejándose paulatinamente hasta circunscribir el lenguaje de su recorrido y transformarlo en un circuito del paseante donde la ciudad se alza como el sitio donde la vida ocurre. “La ciudad es la gente y la gente es nuestro horizonte” decía Paz (1994: 76), recordando que la poesía de la generación de *Contemporáneos*, a diferencia de la suya, había carecido de ese horizonte urbano. Esta nueva ciudad —diría más tarde Paz, en el epílogo a la reedición de *Laurel*— “es la historia pública y privada”. Su espíritu es plural y “la fuerza que la anima y la que un día inevitablemente la destruirá, es la historia. Es nuestra Kali: nos engendra y nos devora” (1986: 508). Esta ciudad es, por lo tanto, distinta a la que había subyugado a los poetas de los veinte, distinta también a las ciudades simbolistas. Es la ciudad contemporánea

en perpetua construcción o destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana; la ciudad vivida o más bien, convivida en calles, plazas, autobuses, taxis [...]; la ciudad enorme y cambiante, reducida a un cuarto de unos cuantos metros cuadrados e inacabable como una galaxia; la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: *los otros* (597).

En el caso de nuestros poetas, el espacio urbano tenía una conexión histórica próxima y traumática: Tlatelolco. También tenía un referente poético inmediato: si el “Nocturno de San Idelfonso” de Paz, es uno de nuestros referentes ejemplares de la nostalgia citadina, *Los hombres del alba* (1944) o *Círculo interior* (1977), de Efraín Huerta, ofrecen a estos jóvenes la imagen de la ciudad como un ser vivo, con el que se puede establecer una charla cotidiana:

Al poeta adolescente, urgido por comprender la enorme metafísica de su pequeño mundo, Huerta le enseñó a mirar su ciudad y hacerlo entender que para que la ciudad entrara por la puerta grande en la poesía, era preciso rescatarla íntegramente, con todos sus nombres, con todas sus líneas de camiones, con todos sus cines de segunda [...] Quienes comenzábamos a escribir en los años setenta descubrimos, al leer la manera en que Huerta se refería a espacios que

efectuar una crítica moral —esta vez más festiva, menos punzante, sin embargo— que abarca del erotismo a la política, de la farándula a los césares culturales: “Ha muerto Octavio, señor de esta casa. / Le sobreviven sus gatos. / ¿A quién le corresponde beber el vaso de leche?”

⁷⁰ “Afuera, el color dominante es el gris. Aquí, en el décimo piso, / nada tiene color, salvo los labios de las muertas. / Me asomo nuevamente para admirar la primavera. / Rodeados de basura se besan los amantes y se aparean las ratas”, termina el poema.

eran también los nuestros, que había otro lenguaje para hablar de la ciudad, para hablar en la ciudad [...] Baudelaire y Laforgue descubrieron el habla de la ciudad; el gran hallazgo de Huerta consistió en hablar con ella (Quirarte 1993: 193-194).

La estirpe de los “huertistas” fue y es enorme. La ciudad fue reverenciada como mujer, platicada, celebrada e incluso concebida por la palabra. Aquella “muchacha ebria”, aquella “Declaración de odio” de Huerta, determinaron con su ejemplo la poesía de estos jóvenes que respondieron al llamado de la urbe con otras declaraciones de odio-amor por la ciudad. Ellos mismos se vieron reflejados en los *hombres del alba* y como ellos, también se desplazaron por las calles, hoteles y barriadas en una especie de *tour* celebratorio. Montados en aquel mítico Juárez-Loreto, construyeron su propio itinerario. Hablaron también con la ciudad y lo hicieron con su lenguaje.⁷¹ La recorrieron y la amaron a sabiendas de que en ella, en sus pasajes, todo podía encontrarse:

El puñal más hondo, amada,
 el cielo más bajo y más inalcanzable,
 el bolero más traidor,
 la sinfonía más pérfida,
 todo se cita aquí.
 [...]
 Yo sólo tengo una moneda y marco tu teléfono
 sin saber si la ropa mojada es por la lluvia,
 las ganas de orinar o por el llanto.
 (Vicente Quirarte. “Pasaje Zócalo-Pino Suárez” *Calle nuestra*)

Sin embargo, el *leit motiv* de la ciudad fue cambiando en su escritura. Del deambular gozoso por la urbe, siguiendo sus aspectos más prosaicos, se llegó a la melancolía. Dos ejemplos de un mismo poeta dan buena cuenta de ello. Todavía en 1985 Eduardo Hurtado decía:

Fuera dulce salir
 A recorrer las calles más oscuras,
 Ácido y suave andar por los tugurios,
 Beber un ron bastardo,
 De esos que alientan
 La bronca y el ultraje;
 Sí, mi horrible putita,
 Fuera dulce
 —y tan lúbrico,
 casi,
 como este inmundo cuarto.
 (“Hotel”. *Rastro del desmemoriado*)

Para 2004, el mismo poeta nos confiesa:

⁷¹ Para un homenaje al 75 natalicio de Huerta, “Efraín Huerta, el amor, la ciudad” (1993: 191-201) Vicente Quirarte estableció una primera genealogía. Amén de señalar los ecos de Huerta en obras como *Teravera Tenochtitlán* de Eduardo Lizalde, o *Volver a Casa* de Alejandro Aura, el autor enlista las que, a su juicio, son obras deudoras de la poesía de Huerta. Del “desastre ecológico de nuestra ciudad querida” denunciado por José Emilio Pacheco a los “graffiti que repiten tus palabras”, Quirarte encuentra sus huellas en Óscar Oliva, Orlando Guillén, David Huerta, Héctor Carreto, Fabio Morábito, Alberto Blanco, Luis Miguel Aguilar, Miguel Ángel Flores, José Francisco Conde Ortega o Arturo Trejo Villafuerte, entre otros.

Mi ciudad, como todas,
 fatal y lentamente
 se disuelve.
 Cada día le brota una rareza,
 una nueva fachada de cristal ahumado.
 A fuerza de anexiones
 se me ha vuelto confusa;
 y sin embargo,
 destartada y misma,
 esta banca
 del parque de mi barrio
 basta y sobra
 para llamarla
 todavía
 mi ciudad.
 (*Las diez mil cosas*)

Ya Antonio Deltoro había notado el cambio operado en la poesía de este poeta, ocurrido entre sus dos primeros libros y *Ciudad sin puertas* (1991). Decía entonces Deltoro: “Si en sus libros anteriores Hurtado era un poeta que abordaba paisajes nocturnos (hoteles de paso, cantinas, congales, seres promiscuos [...]) en los dos más recientes es un autor que escribe de noche en torno al silencio de las cosas dormidas” (2001: 230). Ese cambio, definitivo en su último y, desde mi juicio, mejor trabajo —*Las diez mil cosas* (2004)— dio lugar a una escritura mesurada, nostálgica, cuya característica más acusada retrató Deltoro en “El pudor de la melancolía”.

Algo similar ocurría en otros poetas. En “Adiós a la ciudad”, poema publicado en 1999, Vicente Quirarte había abandonado aquel tono festivo de otro tiempo:

Yo ya me voy, me borran, me fusilan
 y la ciudad se queda. Que la bendigan otros
 o se engañen queriendo seducirla.
 La ciudad siempre gana.
 para mirarla a solas, largamente,
 me acodé en la mesa más lejana,
 como el que oculto asiste
 al templo de la novia que se casa con otro.
 (*El peatón es asunto de la lluvia*)

No obstante, había preguntas que la ciudad no ayudaba a resolver, aún recorriéndola. “Era otro y soy el mismo. / Yo no sé si fui feliz” dicen los dos primeros versos de *Recuerdos de Coyoacán*, (1997) poema largo de Adolfo Castañón. Más allá del asunto que origina el poema, aquel 68, en el poema se van configurando, compendiando, no sólo las coordenadas de una poesía preocupada por las relaciones del poeta con la ciudad y con *los otros* sino, también y sobre todo, el cambio de perspectiva entre los poetas y su relación con la historia (“Hablábamos del instante / y nuestro presente ya era el pasado: una ilusión”). Su viaje en el tiempo nos enfrenta con el devenir de la expresión primero rebelde y luego coloquial con la que la generación de Castañón se inició en la poesía, hasta la formulación de un lenguaje lírico, basado en la imagen cuya intención fue demarcar el territorio íntimo en donde

el poeta reelabora las preguntas fundamentales, tránsito a través del cual nos revela que el andar del paseante puede concebirse como un tránsito purgatorio.

Probar todas las cosas el Apóstol lo manda:
 Ácido peyote y karma
 Hongos e Iluminación
 En el viento
 La respuesta
 Martes carnal encarnado
 Miércoles calcinaciones
 ¿de qué lado sopla el viento?
 Pregúntale al sereno
 Weatherman Weatherman
 Peyotaris: hijos acelerados
 Del tiempo y la sinestesia
 Tan antiguos y pedantes
 Dizque modernos
 Cosmopolitas y audaces
 [...]
 Yo no sé si fui
 Si ya era el otro
 Si aún el mismo

Entre aquellos dos primeros versos y el “Soy el que quién sabe. / Soy el que todavía no”, con que se cierra este poema, existe una voz dubitativa, expresión de una conciencia frente a la historia. “Sólo fechas fatídicas, pues que nunca tuvimos holocausto”, nos dice Castañón y el “yo” que enumera e interroga a estas fechas no es la voz intercambiable que supone la idea de que un asunto de todos requiere de una voz impersonal. Purgatorio del que “no sabía ser”, del que no encuentra su lugar y en cada recorrido reclama por los huesos de la historia, el yo poético se pregunta: “¿Qué quieres? ¿Quieres?”.

“Nadie alcanza lo que busca”, se responde el poeta. “Soy el que todavía no”. Y en esa falta el poema consigue revelarnos una de las claves para entender a una generación que escéptica de la historia, recuenta la realidad y permanentemente busca su sentido.

En la poesía de este grupo este recuento se convierte en un palimpsesto de voces que se asientan en la realidad para construir un edificio de palabras que sirve como testimonio de lo que nos es más cercano y, quizá por ello, constituye esa dimensión de la realidad más frecuentemente olvidada. De la poesía como rebelión escéptica se pasó a una poesía “de la experiencia” en donde la intención de rescatar lo habitual, la realidad de todos los días, es, a su manera, una revelación sin aspiraciones de trascendencia. La experiencia poética que nos transmiten aquí es una llamada de atención que nos dice que la vida no está en otra parte, sino en lo mínimo, aparentemente inocuo y cotidiano.

Esa preferencia por lo menos heroico de la realidad como fundamento poético permite restituirlo al lenguaje del poema en tanto gesta de lo modesto, dotándolo de un “aura” nueva que nos devuelve la realidad de las cosas

sencillas. Al abrazar la realidad inmediata y cotidiana, autores como Antonio Deltoro (1947), Eduardo Hurtado (1950) y Fabio Morábito (1955), entre otros, buscan una comunión con la realidad más vasta del mundo, aquella que, sin embargo, nace de la realidad de todos los días.⁷²

Son los poetas urbanos, su comunión con el mundo no es heroica ni puede realizarse en términos adánicos (Homero 1993a: 5); son viajeros ciudadanos, constreñidos a una urbe que les permite hacer descubrimientos similares a los que cualquier viajero encuentra, aunque aquí, su sitio es lo menor, los artefactos cotidianos⁷³ y permite, por ejemplo, entrever, en la sencillez de una silla —“normales sillas de madera, / aunque jamás / se llega a lo más simple / de una silla” (Morábito, *Alguien de lava*, 2002)— el arquetipo del mundo, descubrir las posibilidades redentoras de una tubería:

Se te olvida que existe
hasta que un día, de pronto,
en tu casa o en el baño
de un viejo restaurante [...]
la ves: la tubería.

(Morábito, *Lotes baldíos*)

O, a partir de ellas —las tuberías—, *verse*, como ocurre en otro poeta, Alberto Blanco (1951), para quien todo lo existente, todo lo que nos rodea, es materia prima para la enunciación poética:

Escucho el agua limpia
Que sube por las tuberías,
escucho el agua sucia
que baja por las tuberías,
y veo con claridad el cielo gris.
Veo mi vida transparente.
("Antipaisajes y poemas vistos". *El corazón del instante*, 1998)

Ese elemento de la realidad, aparentemente apoético, permite a poetas como Morábito comprender —y recordar— que hay “una historia nómada, / anónima, sin voces” que manifiesta el esfuerzo conjunto de lo humano que “todo lo sostiene”. Y a esa voz “carente de escritura”, es necesario escucharla:

llevarla en nuestra piel
mejor que en nuestra lengua
para no hacerle trampas,

y que ella nos defienda
del olvido, de engaños,
de simplificaciones.

(*Lotes baldíos*)

⁷² Este tipo de poesía ha encontrado un buen número de seguidores en generaciones posteriores. El ejemplo más evidente de ello es la escritura de Luis Ignacio Helguera (1962-2002).

⁷³ “Yo creo que nuestra vida en este tiempo, en esta época, es una vida de primera, es una vida como la de todos los hombres, única, y que estrenamos al mundo. Entonces, en ese sentido, me parece que un semáforo tiene la misma validez para nosotros que una fonda para una habitante del siglo dieciséis” dice, por ejemplo, Antonio Deltoro (Horno 1997: 140).

Poesía que más se platica que se canta (sin menoscabo de su eficiencia melódica), detenta en su medida, en la voz baja de su elocución, el logro de una poética construida con base en la expresión más directa posible. Esta característica colabora no sólo a la construcción de un universo que manifiesta las posibilidades aún no exterminadas de lo real como materia poética, sino también a la devolución del espacio original de la palabra como vehículo de aprehensión del mundo. Como si el lenguaje de las cosas mínimas fuera el único posible, el único asidero en medio de la maraña de metáforas o idealizaciones que la palabra poética ha podido construir, alejándonos con ello de lo tangible e impidiendo que la vida que vibra detrás de todos los objetos nos contagie.

El poder de contagio reside en lo primario: la risa, el movimiento de los ojos, la intención de la mirada, la vida vertiginosa del insecto, la lluvia, etc. Para estos poetas urbanos es necesario encontrar ese espacio esencial en medio del asfalto, y hacer de él su paraíso. Por eso Antonio Deltoro puede decir:

La azotea no tiene barandal,
 es un balcón salvaje.
 Quien sube a la azotea se contagia
 de espacio y lagartijas, de ocio y telarañas,
 en las azotes descansan las palomas,
 la ropa se asolea, toma una pausa el agua
 (*Los días descalzos*)

Y Eduardo Hurtado abonar la suya propia:

Con un ruido de velas
 Contra el viento,
 Bajo el sol incansable,
 Sostenida por pinzas,
 A punto de fugarse
 De su trampa imperfecta,
 Danza la ropa
 En las jaulas de las azoteas
 (*Puntos de mira*)

Sin embargo, la aparente contradicción que provendría de la ponderación de la ciudad como un probable paraíso, y la aspiración libertaria del poeta, se resuelve en un contrapunto permanente que otorga tensión al poema donde, por un lado, se manifiesta y describe lo cotidiano y por otro se le emparenta con el mundo ideal. En este sentido, si bien resultaría paradójico considerar que la aspiración libertaria del poeta puede situarse —sitiarse— en un lugar geográfico, lo que estos poetas proponen es que ese sitio, aún cuando supone la idea de un espacio quizá asfixiante, es *todavía* el lugar donde es posible advertir lo “extraordinario cotidiano”.

“La ciudad tiene invisibles / batallas, sabe cubrirse / de indiferencia o de espanto / pero hay veces que una calle / apartada nos coloca / en el centro de un milagro” dice Fabio Morábito en *Lotes baldíos* (1984). La aparición del milagro en medio de la calle responde pues a la necesidad de reconocer en lo habitual la maravilla. Ello permite, en el nivel del lenguaje poético, la aparición frecuente de la imagen como piedra de fundación del texto, pero también como eje de movimiento. Así, gracias a su ilación se van desarrollando idea y poema, siempre

enunciados desde un lenguaje cuya aspiración más evidente es valerse de las palabras comunes para construir con ellas algo que quiere ser “extraordinario”:

Nadie, salvo los míos, se da cuenta
que ésta es mi luz y mi hora;
mayo me viene con unos pechos oscuros
y unos brazos lavando en Cuernavaca:
entre la espuma y la ropa el gris
del lavadero y un bote refulgente.

[...]

En el mismo lavadero lleno de espuma,
Mere se lava la boca con Colgate;
ver a Mere lavarse la boca
es como ver a un delfín saltar entre las olas.

A. Deltoro (*Los días descalzos*)

Pero no hay nada más extraordinario que la infancia. Si aquella nostalgia que en “Nocturno de San Idelfonso” había dado a la ciudad poética que estos jóvenes recorrían un punto de apoyo para la idealización de su entorno, la poesía de José Emilio Pacheco pero sobre todo su emblemática novela *Las batallas en el desierto* (1981) ofrecieron a los poetas la posibilidad de recuperar aquel espacio urbano que sólo podía permanecer en la memoria. Ciudad e infancia se confunden, se recrean y la aventura citadina se transforma en un pasaje por la infancia, más amplio aún que el de la propia ciudad:

La ciudad ha crecido
y sin embargo
la vence en amplitud
el parque de mi infancia
(Hurtado. *Ciudad sin puertas*).

La añoranza de aquella amplitud nos conduce a otros derroteros dentro de la misma urbe. Así, por ejemplo, en Carreto observamos una disposición al recuerdo nostálgico de la aventura donde el espacio mágico de la infancia se enfrenta con lo real y lo vence con las armas de la inocencia:⁷⁴

En noviembre del 58 llegamos a Jardín Balbuena.
La casa era una isla anclada en medio del desierto,
un moderno castillo de bruja ocultas

⁷⁴ En el caso particular de Carreto, muchos de sus poemas intentan partir desde una propuesta mágico-onírica, que en la mayoría de las ocasiones resulta demasiado artificiosa, pues el lenguaje que asume es una suma de clichés, y la violencia que se les quiere imprimir está invadida por una visión maniquea, donde el encuentro con lo real, se transforma en moraleja social: “La ciudad era un espejismo en medio del desierto. / Allí los duendes del Mal transformaron al campesino / en gángster [...] / pero una noche entre mil noches los príncipes del Bien / le tendieron una emboscada / Y aunque Niño Travieso desató un aguacero / de pólvora, / tres balas salpicaron su solapa izquierda...” (*Habitante de los parques públicos*). Esta situación resulta más evidente en *Incubus* (1993), donde Carreto se suma de lleno al interés de varios poetas de su generación por recuperar uno de los motivos románticos por excelencia: el sueño. Aquí, la galería de personajes y sombras que se aparecen son, como los demonios medievales a que hace referencia el título, al mismo tiempo temidos y deseados y pertenecen a la propia historia del autor quien los convoca como una manera de buscar una posibilidad de acuerdo: “Yo sé que en el fondo busca la reconciliación./ Si se la diera, se iría a dormir tranquilamente/ y yo me quedaría esperando/ noche tras noche/ en un crucero o al pie de un pedestal”. Sin embargo, Carreto no arriesga nunca la posibilidad de una tensión mayor de la que la propia temática elegida prescribe.

en el rostro maquillado de la abuela.
 Traspatio de ciudad,
 la colonia crecía sobre un puerto aéreo abandonado.
 En las mañanas sin tiempo,
 Delia, Chuy, el Sabio, Agustín y yo
 salíamos a cazar dragones.
 (*Habitante de los parques públicos*)

En la poesía de Morábito esta circunstancia toma un cariz distinto y su fuerza expresiva se concentra en la enumeración de momentos, objetos, anécdotas y “notas” de un viaje recordado como un diario de la errancia. Alejandría, Milán, México son los puntos nodales del periplo: de la niñez a la edad adulta; y en ellos la infancia no es únicamente el recuerdo de la maravilla, sino que, transformada en la experiencia del adulto, se le observa con la distancia melancólica del que ha partido y puede reflexionar sobre ella como una *etapa hacia*, no como un *sitio desde*. En esta condición nómada —como él la ha definido— existe una preocupación constante: el poder de las distintas lenguas —“Puesto que escribo en una lengua/ que aprendí,/ tengo que despertar/ cuando los otros duermen [...] Escribo antes que amanezca, / cuando soy casi el único despierto/ y puedo equivocarme/ en una lengua que aprendí” (*Alguien de lava*, 2002)— adquiridas como aprendizaje de nuevas realidades:

Nos mudamos un día
 para irse lejos, irse
 tan lejos como herirse,
 salió de su aturdida
 calma mi lengua torpe,
 nadó de otra manera, [...]
 A la ciudad más grande vine a dar,[...]
 la lengua aquí se esconde
 bajo tantas heridas
 que hablar es lastimarse,
 y quien habla mejor
 es quien lastima más,
 el que mejor se esconde.
 (*Lotes baldíos*)

Si “hablar es lastimarse” quizá fuera mejor entablar un amable diálogo con los objetos, con los animales, y asimilarse así a la vida (“Hoy no mido mis versos,/ no disciplino mi corazón,/ dejo picotearme las manos/ por las gallinas hambrientas,/ doy de comer a los burros”). Tal vez por eso Morábito escribió *Caja de herramientas* (1989), a manera de reconocimiento de aquello que modestamente sostiene el quehacer y la vida. A este respecto ha dicho que “Mi tema es el trasfondo, lo que no se ve, pero está como soporte. A lo mejor mi único tema es el soporte, aquello que sostiene humilde y arduamente las apariencias” (1991: 15).⁷⁵

⁷⁵ Esa “humildad” planteada por el poeta, tiene su correspondencia en las formas poéticas que adopta —tercetos, heptasílabos, generalmente—. También, las tuyas, son aquellas formas llamadas “menores”. Para celebrar la publicación de *Lotes baldíos*, Evodio Escalante señalaba ya esta condición —“Su gusto por las formas ‘menores’, por el verso breve con cierto apego a una rima tradicional [...], así como su interés en revelarnos el aspecto poético de lo más inmediato y banal, descubriéndonos la epifanía en un lote baldío, en una lata de cerveza”— que lo acercaba, aunque con mayor fortuna, a la escritura de Ricardo Yañez y Alberto Blanco “sin las insuficiencias del primero (que ha ‘goteado’ sus versos en revistas) y sin el enorme aparato teológico-visionario que a veces oscurece la poesía del segundo” (1985b: 0433-48) .

Por su parte, otro poeta, Antonio Deltoro, dará también un énfasis especial a los objetos que dan soporte a la vida. Más que una remembranza personal de hechos o situaciones, es la descripción de esas “herramientas” lo que otorga vida y tensión a sus textos mediante imágenes sorprendentes o desarrollos poéticos que buscan el asombro, ese que “no estriba tan sólo en vivir lo que hemos vivido toda la vida como si fuera la primera vez, sino también en vivir la repetición, lúcida y conscientemente, como un milagro, como un resplandor” (Cruz 1999: 262). Así por ejemplo, los objetos o juegos que aluden a la infancia:

BALERO

Hace subir por el aire un agujero

CANICAS

En el suelo de una mañana de sol,
 piedras, polvo, rodillas en tierra.
 Guijarros pulidos y redondos,
 ópalos con algas y pescados,
 flores marinas en aguas transparentes-[...]
 Conocedor del espacio
 un físico lanza una canica.
 De cristal o de piedra,
 alejar del hoyo al enemigo.
 El que tiene el don puede matar.
 (*¿Hacia dónde es aquí?*)

Esta escritura que en ocasiones corre el gran riesgo de otorgar una confianza excesiva al valor de lo común como materia de la sorpresa, o de la fundación de un nuevo, singular, paraíso, es, por otra parte, una reacción a la grandilocuencia de cierta poesía cuyos contenidos han quedado restringidos a una pirotecnia verbal sin fundamento. Confeso deudor de Antonio Machado, Deltoro es un poeta que celebra no sólo su existencia, sino la existencia de las cosas mínimas que le deparan su paseo por la ciudad o por esos espacios reducidos de los departamentos —“Departamentos: el tiempo que los acoge se llama mientras / y en este mientras cuántos tiempos diversos conviven”, dice el poeta en *Balanza de sombras* (1996)—.⁷⁶ En este sentido, la poética de lo mínimo tendría como función primaria hacer a un lado al poeta en favor de lo real, o como propone Morábito en *De lunes todo el año* (1992): “Escribo para no quedar/ en medio de mi carne,/ para que no me tiente el centro,/ para rodear y resistir,/ escribo para hacerme a un lado,/ pero sin alcanzar a desprenderme”.

Y ese “dejar el centro”, es el propósito de esta poesía, de esta palabra cotidiana que inició su periplo por los meandros de la rebeldía, de la denuncia, en una ciudad que amó y a cuya voz coloquial también se avino para ofrecer, al fin, el pausado paisaje de las cosas menores, esas que sólo observan, acaso, los peatones y los poetas.

⁷⁶ Julio Trujillo ha llamado a esta característica de la poesía de Deltoro, poesía “departamental”, en el sentido de que es “consciente de que afuera de sus muros, ‘del otro lado del muro’, hay toda una población de gente que mastica, hace ruido, oye música, fornica, duerme o ve la televisión. Por eso lo más pequeño abre universos, todo se vuelve reducto, escondite, escondidilla” (1996: 5).

III.1.2 La experiencia interior o el retorno al origen (La palabra como revelación)

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original.

OCTAVIO PAZ

Nous voutions éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.

RAINER MARÍA RILKE

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
Through the unknown, remembered gate
When the last of earth to discover
Is that which was the beginning:
At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree.

T. S. ELIOT

La búsqueda de los poetas de la “generación del desencanto”, aquella que tuvo frente a sí los acontecimientos del 68, no se limitó exclusivamente a la exposición de una poesía “rebelde” que funcionara a modo de denuncia, más que de los hechos mismos, del entorno en descomposición de una sociedad que se miraba en el espejo del autoritarismo. Aunque buena parte de estos poetas aludieron a los hechos ocurridos en Tlatelolco,⁷⁷ una vez pasado el tiempo iniciaron una búsqueda que, tanto vital como poéticamente hablando, requería de otros mecanismos para entender aquello que no tenía centro, para devolver a la historia un punto de apoyo, esta vez más individual, pues las aspiraciones colectivas se habían visto canceladas. Existía, pues, la necesidad de encontrar un nuevo sentido a la vida y muchos poetas, como gran parte de los jóvenes en todo el mundo, se introdujeron al mundo de los psicotrópicos, llevados por la mano de una música, el rock, con el fin de hallar en esas experiencias, respuesta a sus preguntas vitales.⁷⁸

⁷⁷ Existe, incluso, un poema de Elsa Cross, no incluido en su obra, que apareció en la revista *¿Por qué?* número 19, del 11 de octubre de 1968 y que posteriormente fue recogido en una curiosa antología de Miguel Aroche Parra, llamada *53 poemas del 68 mexicano*, publicado por Editora y distribuidora nacional de publicaciones, en 1972. Las razones por las cuales este poema, “A quien corresponda”, no fue recogido por su autora son evidentes. El poema es muy malo: “Y bien, señores: en la ciudad y el idioma que prefieran/ tenemos quince, veinticuatro, dieciocho años,/ cuerpos hermosos, saludables,/ tenemos la cabeza y la conciencia claras/ y derecho a vivir humanamente/ [...] Casi todos tenemos/ una gana profunda de armonía: lo que nos pertenezca sea como nosotros/ abierto y transparente, la tarde mejor del mes de octubre/ [...] Pero vamos al grano./ En dos o tres palabras, lo que pasa,/ poderosos señores,/ es que el mundo que ustedes nos heredan/ es un poco demasiado puerco, viejo y podrido/ y definitivamente no nos gusta.” Muchos años después, ya templada su vocación poética, volvió a ese asunto en “Los amantes de Tlatelolco”, incluido en *Moira* (1992).

⁷⁸ “La cultura del rock y los psicotrópicos fue como un sarampión que aquejó a buena parte de mi generación. Al menos eso fue para mí. Era la misma búsqueda pero en otro extremo y aunque brinda algunas experiencias no cuenta con un poder real de transformación. Termina el efecto y la gente vuelve a sus mismos conceptos y limitaciones, con una desventaja: cree que está viviendo grandes cosas y que evoluciona mucho, cuando en muchos casos sólo produce un estancamiento. Unos salimos como pudimos, otros se quedaron ahí y hubo quienes murieron”, recuerda Elsa Cross (Ochoa Sandy 1987: 6).

Aunada a esta búsqueda, y como parte también de una ola generacional, buena parte de la sociedad artística, y particularmente la poética, se había adentrado en las culturas orientales intentando encontrar una nueva forma, al menos para Occidente, de encarar aquello que William Carlos Williams, en su *Selected Essays*, había solicitado: “Estoy hablando de la necesidad de revelación para que podamos lograr una moralidad, [...] Sólo aflojando las riendas [...] puede producirse ese aflojamiento que permita la penetración profunda del pensamiento en nuestras mentes y la obtención de revelaciones que restauren significados y valores en nuestras vidas privadas de alimento” (1983: 99).

En este sentido, la meditación trascendental y la disciplina hacia la disolución del yo, permitía la obtención de aquellas revelaciones deseadas por Williams y también, aquel orden abierto de Rilke.⁷⁹ El perdido Edén podía recuperarse como un paraíso particular (el Nirvana) cuyo fundamento es un estado de extrema beatitud, al cual se llega en el momento de la “extinción”, no como aniquilación de la persona, sino como destrucción del deseo que es causa y efecto de la reencarnación. Allí, al Nirvana, llegan también los *Bodhisattva*, es decir, los seres destinados a la Iluminación y alcanzan ese estado mediante el cual el ser puede ver la realidad sin velos. ¿Acaso, para un poeta, no resultaba tentadora la promesa de ser, en algún momento, un iluminado?

Nunca como entonces el “orientalismo” dejó de ser una actitud exótica para transformarse en disciplina de vida. Y si Pound se había adentrado en los caracteres de la escritura china, la generación poética *beat* volcó sus ojos hacia Naropa, la escuela de verano fundada por el Líder Espiritual Chogyam Trungpa en Estados Unidos, y cuya área de literatura estuvo muchos años a cargo del poeta Allen Ginsberg.

La influencia de esta poesía, aparejada con todo el movimiento pacifista y de denuncia que lo rodeó, fue importante para un gran número de poetas posteriores, no sólo norteamericanos, que vieron la posibilidad, mediante la búsqueda de estados de trance, de alcanzar la iluminación como el poeta loco e “iluminado” al que Ginsberg dedica su poema *Aullido*, Carl Solomon. Del “ángel terrible” de Rilke se pasó a los ángeles locos de los *beats*, pero en el fondo una misma aspiración reveladora los impulsaba.

En el caso de los poetas de la generación que nos ocupa este tipo de búsqueda no pasó inadvertida. Teniendo como marco la aurora generacional antes descrita, la escritura de varios de sus integrantes tenía también asideros en la tradición mexicana, aunque en menor medida en relación con otras de las vertientes aquí estudiadas.

⁷⁹ En la carta al traductor polaco de las *Elegías de Duino*, Rilke decía: “La afirmación de la vida y de la muerte se revelan como una sola. Admitir una sin la otra, es, como lo celebramos aquí, una limitación que excluye finalmente todo lo infinito. [...] La verdadera forma de la vida cruza a través de los dos dominios, y la sangre del más amplio circuito corre a través de ambos, no hay un más acá ni un más allá, sino la gran unidad...” (1995: 69-70). La búsqueda de esta gran unidad, de un espacio abierto, es el objetivo. El camino por que se pueda trascender lo finito es un proceso doloroso en el que el hombre necesita desembarazarse de todo lo que le rodea —de la memoria, de la historia— para poder, “libre de muerte” (45) advertir ese otro orden abierto, un espacio sin fronteras: “Pero nosotros nunca / —ni un solo día— / tenemos el espacio puro ante nuestros ojos / —donde las flores infinitamente / se abren. Siempre es el mundo / y jamás todo aquello / que no está en ningún lado y que nada limita: / lo puro y sin custodia / que se respira en todo, que uno sabe infinito / y que no se codicia”.

Es esta una poesía reflexiva, aunque en ella la meditación no se constriña exclusivamente a la reflexión del fenómeno de la creación poética como parte constitutiva del poema mismo. En este tipo de escritura poética la reflexión no está desligada de la introspección entendida como una “experiencia interior” que deviene poema.⁸⁰

Si en la escritura de Tablada podían hallar estos poetas elementos necesarios para adoptar la imagen como *modus operandi* de la creación,⁸¹ de Octavio Paz obtenían la certeza, analizada por el poeta en *El arco y la lira* (1956),⁸² de que “la experiencia poética es una revelación de nuestra condición original” (1972: 154) y de que la búsqueda de la “transparencia” era función insoslayable de la poesía. Esta transparencia, solicitada por Paz en innumerables textos críticos como en su propia poesía, es explicada por Guillermo Sucre de la siguiente forma:

¿Qué es la *transparencia* en Paz? [...] es la *vivacidad* misma, es decir la revelación de lo inmanente del mundo como una relatividad que es también un (el único) absoluto [...] Revelación de las cosas en lo que son y de lo que son como aparecen, la transparencia es una contemplación que se apodera de lo *mirado* pero sólo como acto de la *mirada*. Es igualmente un estado de sabiduría: el justo medio entre la posesión del mundo y la desposesión. [La transparencia es] por una parte, la memoria como vivacidad: no como una búsqueda del tiempo perdido, sino un manar del tiempo mismo; por otra parte, la vacuidad: la cristalización del mundo entre su posesión y su desposesión (1985: 202-203).

Parecerían evidentes las correspondencias entre Paz y los poetas que aquí nos ocupan (Elsa Cross, Alberto Blanco, José Luis Rivas, Efraín Bartolomé, entre otros), sin embargo, existen matices que los diferencian y que el análisis de Sucre, nuevamente, aclara: “Así, cuando Paz habla de la *Palabra*, está hablando de la *Palabra original* [...] En ella es donde reside la vivacidad del hombre y del mundo”, sin embargo, Paz recurre al “término *visión* como opuesto a *revelación* [porque, para él] el poeta moderno no revela nada trascendente a él, es la revelación que hace de sí mismo” (189).

Aun cuando la relación con algunos aspectos del pensamiento poético de Paz parece notable en muchos de estos casos, en este trabajo no nos detendremos en detallar las similitudes o divergencias ya que no es nuestra intención reseñar cómo leyeron estos poetas a Paz, asunto acaso interesante pero que escapa a nuestro propósito de trazar las vertientes más visibles de la poesía reciente de nuestro país. Por otra parte, aun cuando pudiera pensarse que vocablos como visión, revelación, comunión, instante, entre otras, provienen de las obsesiones expresadas por Paz en *El arco y la lira*, lo cierto es que no se trata de un léxico exclusivo de este autor ya que, como sabemos, son conceptos que retornan una y otra vez en las diversas poéticas y las reflexiones que acerca de éstas se han concebido desde uno de los orígenes de la tradición de la modernidad: el romanticismo. Paz es uno

⁸⁰ Decía George Bataille: “Entiendo por experiencia interior [...] los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada” (1981: 13) La cita no oculta el origen romántico de la experiencia interior sino que la actualiza como una inmersión en las fuentes originales, ya sea como el “desorden de los sentidos” rimbaudiano o mediante la asociación libre del surrealismo, por dar sólo dos ejemplos.

⁸¹ Debe advertirse, sin embargo, que la búsqueda de Tablada no tenía en su origen un afán de “revelación” en el sentido en que los poetas que aquí estudiamos entienden. Su propuesta poética tenía como función la búsqueda de otras cualidades expresivas para la poesía, una búsqueda formal; sin embargo, no puede dejar de mencionarse que la adopción de la imagen que “revela” en sus poemas breves, por ejemplo, es también acuñada por los poetas que nos ocupan.

⁸² Publicado por primera vez en 1956, *El arco y la lira* fue “corregido y aumentado” por el autor más tarde. En este trabajo se cita la edición del Fondo de Cultura Económica, publicado en 1972, como tercera edición.

de los lectores de este romanticismo, pero también Graves, Rilke, Breton, Eliot, etc. Autores todos leídos por los poetas de los que hablamos aquí.

En efecto, las fuentes de esta “poesía de la revelación” podemos encontrarlas en los poetas románticos e incluso mucho antes, pero nos interesa particularmente la idea expresada por Baudelaire, cuando nos habla de la necesidad del poeta de adueñarse inmediatamente, sobre esta misma tierra, de un “paraíso revelado”, es decir, aprehender, por medio de la palabra, el orden oculto —inasible— de las cosas⁸³ y “llegar, de ese modo, rehaciendo la unidad de sí mismo, a contemplar la unidad eterna a través de la multiplicidad de lo sensible” (Beguin 1981: 457).

Tal propósito, cuya realización deberá efectuarse “sobre esta misma tierra”, supone varios aspectos determinantes en la historia de la poesía que debemos comentar antes de seguir adelante. Me refiero al tema de la analogía y su relación con el pensamiento poético, elementos indisolubles a partir de Baudelaire pero que tenían su origen, como sabemos, en la imaginación romántica que elevó a figura arquetípica la imagen del poeta mago y, con ella, restauró los atributos epistemológicos de la conciencia mítico-poética y del pensamiento analógico. Desde luego, se trata de un método de conocimiento no sólo ajeno sino opuesto a todo análisis exclusivo fundado en la razón. Shelley lo expresaría así: “La razón respeta la diferencia, y la imaginación la similitud de las cosas”.⁸⁴ Dicho de otra manera, si el romanticismo fue una reacción en contra de la Ilustración, a quien se culpó de negar el ser profundo o trascendente del hombre a favor de una realidad asequible sólo por medios racionales, debemos entender que la tentativa del romanticismo consistió en restablecer nuestro vínculo con aquella dimensión más auténtica gracias a la imaginación que, identificada con los poderes de la analogía generadora de mitos antes que con un simple tropo lingüístico, nos acerca a la unidad superior del espíritu que anima al mundo. Baudelaire, heredero directo de esta concepción y padre indiscutible de la poesía moderna, concebía la naturaleza exterior como el lugar de las analogías (“bosque de símbolos”) en donde cada cosa se corresponde con la otra y éstas, a su vez, se asimilan a un todo que las trasciende: “Porque el alma, por su origen y su destino, sólo encuentra su verdadera patria en el más allá espiritual donde se sumerge la naturaleza. La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo (...) En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu” (Raymond 1983: 18).

La cita anterior explica con puntualidad lo que intentamos decir aquí cuando hablamos de una poesía de la “revelación”. A partir del romanticismo alemán, de Baudelaire y de Rimbaud, pero también de Blake, Coleridge y el ocultismo de Swedenborg —entre otros ejemplos de una vasta genealogía—, el poeta es el sacerdote o el

⁸³ La cita completa, proveniente del famoso estudio que Baudelaire hizo de la obra de Edgar Allan Poe, dice: “Este instinto admirable, inmortal, de la belleza, es el que nos hace considerar a la tierra y a sus espectáculos como un atisbo, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo aquello que está más allá y que la vida revela, es la prueba más vívida de nuestra inmortalidad. A la vez por la poesía y *a través* de la poesía, por y *a través* de la música, es como el alma vislumbra los esplendores que hay en la tumba; y cuando un poema exquisito hace venir las lágrimas hasta el borde del ojo, tales lágrimas no son la prueba de un exceso de gozo sino que son más bien testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza exiliada en lo imperfecto y que querría apoderarse de inmediato, en esta tierra, de un paraíso revelado” (Baudelaire 1977: 152).

⁸⁴ En *A defence of Poetry*, citado por H.G. Shenk (1983: 27).

profeta, el mago y el vidente que descifra y anuncia las figuras de la creación en tanto vestigios de una totalidad que nos trasciende. Vistas así las cosas, el poema se transformará en adelante (o aspirará a ser) el lugar por excelencia en donde ocurre la aparición súbita, instantánea, de aquella realidad oculta. El pensamiento analógico (por oposición al análisis racional en donde toda verdad es excluyente: no pueden coexistir dos verdades sobre un mismo hecho) sancionará la posibilidad de una correspondencia universal que religa (raíz de religión) el mundo y hace coincidir una verdad con otra: el vidente lee en el cielo el destino del hombre. Más aún, nos devuelve la identidad mítica entre las palabras y las cosas: “Nosotros los observadores, que ya no estamos ni vivimos en el mito sino solamente adoptamos una actitud reflexiva frente a él, somos los que trazamos esa separación. Ahí donde nosotros vemos una relación de mera ‘representación’, para el mito existe más bien una relación de *identidad real* (...) La ‘imagen’ no representa la ‘cosa’; es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella sustituyéndola” (Cassirer 1998: 65). Si la imagen no representa la cosa, sino que es ella misma, estamos frente a algo cierto, estamos frente a cierto tipo de “verdad”, verdad que la poesía nos ofrece como resultado de aquello que, previa la revelación súbita de una realidad oculta, el poeta ha descifrado y anunciado. Esta verdad producto de la poesía es una verdad incluyente pues ha sido concebida desde un pensamiento analógico. La verdad que el poeta produce, no es pues “la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora...” (Zambrano 1993: 24) producto de la razón. Y si, siguiendo a Zambrano, “[para el filósofo] la palabra, el logos, es lo universal, lo que expresa la comunidad en lo humano [...] el poeta usa la palabra, no en su forma universal, sino para revelar algo que solamente en él ocurre” (*idem*. 118) pero que, al ofrecerse ya como poema, nos permite acceder a una comunión trascendente, como experiencia de lo sagrado.

Ahora bien, las similitudes entre la experiencia místico religiosa y el cauce de la poesía occidental surgida desde el romanticismo hasta las manifestaciones últimas de la vanguardia histórica (por ejemplo: el surrealismo y su “azar objetivo”) están lejos de representar una coincidencia involuntaria. En efecto, esa “religión del arte” que para una mente contemporánea y secular como la nuestra ha perdido casi todo significado, tuvo para el romanticismo un sentido preciso que hacía referencia al papel que asumió el arte (y en particular la poesía) como sucedáneo místico posterior a la crítica que de la religión hicieron los *philosophes* de la Ilustración: “En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de cambiar la vida, como decía Rimbaud, de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser” (Raymond 1983: 9). Las vías de acceso a este sucedáneo de la mística fueron, consecuentemente, la experiencia poética entendida como una inmersión en las profundidades de lo inconsciente o, también, la inmersión en los paraísos artificiales de Baudelaire, el “desarreglo de los sentidos” de Rimbaud o, incluso, la cultivada locura de Nerval, etc.

En esta genealogía se encuentran también Verlaine, Yeats, Rilke, hasta llegar a los surrealistas y, más acá, a la poesía de la generación *beat*. Por otra parte, en la poesía latinoamericana serían obligada referencia A. Cesaire, Molina, Moro y Octavio Paz, por ejemplo. Así, de la concepción de un “arte por el arte”, cristalizada por Baudelaire, hasta la idea del poeta como “conciencia culpable de su tiempo” de Saint John Perse, o la necesidad

de obtener “revelaciones que restauren significados y valores”, que propone W. C. Williams, existe un hilo conductor: la función de la palabra como productora de verdades trascendentes.

Las vías poéticas para alcanzar la revelación mediante la búsqueda de un orden abierto —considerando, por ejemplo, la disciplina espiritual de la “extinción” del yo—, o a través de la comunión con el orden natural, por poner algunos ejemplos de los que habíamos comentado al inicio de este apartado, comparten un mismo origen: la aspiración a una comunión con lo sagrado y a una recreación y creación de lo inasible.

Ahora bien, en algunos poetas mexicanos de la generación que nos ocupa resulta evidente la importancia que tiene la palabra como vehículo de revelación para hacernos partícipes de una experiencia con lo no evidente y que, no obstante y gracias a su palabra, se nos muestra. Así, conforman un grupo cuya idea sobre la función de la palabra poética se enlaza con la aspiración a una hierofonía donde la escritura del mundo, interno o externo, depende de una previa creación —o indagación— que se va construyendo a partir de las sucesivas iluminaciones que el autor recibe o busca.

En 1966, Elsa Cross (1946) escribía: “Hoy iremos en busca / de esa fugitiva plenitud. / No mires al vacío que nos rodea. / Al desnudarse de color el cielo, / seremos, un instante, / raíces anudadas / de un eucalipto antiguo” (*Naxos*). Veintisiete años más tarde, aquella búsqueda, que entonces aludía a un encuentro amoroso, se transformó con el paso de su obra y después de una lucha con el pensamiento y la memoria, en el instante cuando la propia conciencia reconoce “más allá / sin curso ni tiempo ni partículas, / ah deleite, / nuestra propia extinción” (*Moina*).

La “fugitiva plenitud” de entonces parece al fin haber sido apresada, justo en el instante de reconciliarse con la idea de lo finito, pero ese instante de revelación no ha sido sino el resultado de una paciente y dolorosa búsqueda de ella misma y de lo sagrado ya bien como un camino desde y hacia la belleza, en el reconocimiento de un amor trascendente, o en la reflexión de un viaje interior del ser hacia sí mismo. Nos encontramos así con una autora que ha elegido la función reveladora de la palabra como un medio de conocerse a sí misma a través de una disciplina ascética que, sin embargo, no ha eludido en su decurso la celebración, siempre fugaz —pues la palabra no puede aprehender del mundo más que en algunos instantes— de “la belleza inasible”:

Ah mentirosas,
 metáforas,
 aleaciones fugaces
 del ojo deseante
 y la belleza inasible.
 La tarde se embriaga
 enciende en un extremo del verano
 sus oxígenos.
 brillos se erizan entre el silencio
 y sus pausas:
 palabras ensartadas
 en un hilo sutil del pensamiento
 sueño del no saber.

(*Ultramar*, 2002)

La aspiración de acceder a la revelación del ser ha estado presente en toda su obra, la cual se encuentra preñada de las filosofías hindúes a las que Elsa Cross ha ido accediendo como un método de conocimiento. En una entrevista concedida a Javier Molina en 1984, después de su estancia en la India durante dos años, la poeta decía:

Uno de los aspectos más atractivos del sahivismo de Cachemira es el que se refiere a la estética. No sólo por medio de la visión de Abhinavagupta [...], sino de la manera en que la experiencia estética se hace parte de esa experiencia de la totalidad (o del propio ser en cuanto totalidad). De esta manera, no hay nada de la realidad ni de ti mismo que quede excluido. En cualquier momento, en cualquier circunstancia se abre el acceso hacia ese centro o lugar interno en que convergen finalmente lo interno y lo externo, desaparece la dualidad y la percepción se abre infinitamente (1984: 13).

Esta apertura de la percepción, que en mucho se parece al Orden abierto que Rilke proponía, requiere de una escritura que no limite esta experiencia, sino que la propicie. Sin embargo, y aunque la poeta sabe que el lenguaje es un instrumento imperfecto y limitado, debe valerse de su poder poético de convocación para lograr capturar esos momentos fugaces que “en cualquier circunstancia” pueden abrir el acceso al orden abierto. La suma de aquellos instantes será el camino que conduzca hacia la Totalidad y la obra de Elsa Cross, en su conjunto, bien puede observarse como los pasos, efectuados mediante el lenguaje, que alientan su búsqueda y que permiten afirmar la idea, señalada por Paz en *El arco y la lira*, de que “la poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte. Sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia” (1972: 156)

Poesía de la revelación, requiere previamente de un acto de contemplación. No otra cosa busca también Alberto Blanco (1951). A la pregunta expresa de David Huerta sobre la posibilidad de caracterizar su poesía como contemplativa, Blanco responde:

Si consideramos la contemplación como el acto de observar atentamente, sí. Mi trabajo brota de la observación. Sólo quisiera recalcar el hecho de que se trata de una observación que no está dissociada de la acción, cosa que frecuentemente se le reprocha a la meditación. Si la contemplación —o para el caso de la meditación— es real, verdadera, profunda, no está ni puede estar separada de la acción. Sin este acto de observar atentamente no hay en el trabajo artístico —y, vale decir, en la vida cotidiana— acción alguna; sólo reacción (Huerta 1987: 0582-34).

Efectivamente, en este poeta de “una extraña y delicada combinación de misticismo y materialidad, de temblor visionario y preocupación por lo cotidiano” (Escalante 1983: 0350- 36), se ha verificado esa operación poética que alude a la necesidad de observar —contemplar— una realidad que requiere de la voz poética para transformar su materia en un “instante” de visión que verifique que el “aquí” del ser es también su “ahora”. Ambos son uno mismo en esa fracción instantánea que, no obstante y por gracia de la palabra poética, se trascienden:

El presente nos lleva
mucho más allá del mundo...
Un mundo y otro
y otro y otro más...
y la luna temblando entre los pinos.

Única noche
 que seguirá viva en mi frente
 viva mientras viva:
 mi hora, mi vacío
 ¡lo que soy!
 (*El corazón del instante*, 1998).

Poeta de estirpe rockera,⁸⁵ poeta que también, como varios de los miembros de este grupo, se ha dedicado a la traducción,⁸⁶ la abundante obra de Alberto Blanco tiene un amplio registro, tanto temático como de recursos estilísticos: “del haikú al poema narrativo; del universo de la rima y el metrónomo a la ríspida atonalidad; de los versos ropálicos, ideogramáticos, concretistas, al poema didáctico [...]; de la imagen onírica a la imagen científica; de lo mexicano a lo cosmopolita; de lo tradicional a lo innovador; de la suntuosidad expresiva a la locución ascética” (Cortés Bargalló 1998). Su relación con el mundo de la imagen —no circunstancialmente gran parte de su obra gira en relación con la esfera de las artes plásticas— es el motor permanente de una poesía de los sentidos, donde la vista tiene el sitio principal.⁸⁷ Pero como todo poeta de la revelación, sabe también que aquello que se *mira*, y que el poeta revela nuevamente, requiere de una disposición especial que no nos es dada a todos:

¡Oh voces de la invisible fiesta!
 ¡Oh cantos de la unánime celebración!
 La vida es ésta: es la estación propicia.

Aquí la libertad es para el que logra ver
 más allá de los nombres y las formas cerradas.
 (*El libro de los pájaros*, 1990).

De toda su poesía, son quizá estos dos últimos versos los que mejor lo describen. Ese intento por ver “más allá de los nombres y las formas cerradas”, es el suyo propio. Como su materia prima es el lenguaje, toda su obra está recorrida por esa tensión entre lo que se ve y se dice, en un recorrido donde “la verdadera paradoja somos nosotros:/ los que vemos” (“Teoría de la luz”. *El corazón del instante*).

Esa singularidad —la distancia que existe entre lo que vemos y lo que es— funciona muchas veces, en la poesía de Verónica Volkow (1955), como el punto de partida para una reflexión sobre los problemas fundamentales que son, finalmente, preguntas sobre el sentido del ser y su relación con lo *otro*. El universo está allí:

⁸⁵ Entre las décadas de los setenta y ochenta, Alberto Blanco tuvo dos “bandas” de rock: La comuna y Las Plumas Atómicas.

⁸⁶ Resulta interesante advertir que estos poetas, en su mayoría, han dedicado buena parte de su trabajo a la traducción. La elección de los poetas y obras traducidos por ellos nos hablan también de sus propias filiaciones. En el caso de Blanco — traductor, entre otros, de Allen Ginsberg, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Kenneth Patchen, Malinowski y Brecht, así como de *El Dhammapada. El camino de la verdad*, libro central del budismo— es importante considerar las correspondencias con la poesía anglosajona que se expresan, en alguna parte de su obra, mediante cierto prosaísmo, y que lo ligan con la escritura de poetas más jóvenes que también se han dedicado a la traducción de autores de habla inglesa, como Pura López Colomé y Tedi López Mills.

⁸⁷ Aunque la vista es el todo esencial de Blanco y ha dedicado libros completos a la exploración de la vista, la línea o el color (*Cromos*, y “La parábola de Cromos” serían el mejor ejemplo), la función del oído, en su clara correspondencia musical, ha sido también y recurrentemente abordado por el poeta. Así por ejemplo los textos incluidos en “Paisajes en el oído” (*El corazón del instante*), dedicados a músicos de rock.

cristal impenetrable hecho de distancia
 lejanía atrapada
 sonaja de astros
 cuenca del aire
 que llena el infinito
 huesos de tiempo
 espacio
 transparencia

y frente a él, para quizá aprehenderlo, el poeta sólo tiene certezas de la duda:

¿cómo podemos ver los astros
 en este objeto de agua que piensa?
 ¿o es luz que en instante conoce sus caminos?
 aleph espejo
 (*Los caminos*, 1989)

La pregunta que desde sus inicios se hace la poeta —“¿la belleza en su extremo está vedada?” (*Litoral de tinta*, 1979)— se convierte también en un camino de exploración que, por los caminos del erotismo o en las ceremonias purificadoras, busca sus respuestas, aún a sabiendas de que “Por una estrella caminamos ciegos, / resplandor que se oculta en lo inmediato, / enigma ombligo, cicatriz del fuego. / El destino se ahonda y topará la estrella” (*Arcanos*, 1996).

La paradoja del ser que lucha entre las palabras, la realidad y el deseo es, por su parte, pieza fundamental de la trama poética de Elsa Cross que, construida con base en el desarrollo de imágenes que intentan ser iluminaciones, plantea un combate permanente entre las palabras y el deseo de enunciar una realidad trascendente con ellas:

Granos de moras silvestres
 se revientan
 palabras a punto de ser dichas
 palpitan en la lengua
 —mentida claridad
 (*Los sueños*, 2000)

Traductora, entre otros, de Saint John Perse —“¿no es ella del mismo linaje del poeta de *Anábasis*?”—, nos dice Jean-Clarence Lambert (1996: 67)— la poeta ha buscado en distintas tradiciones, poéticas y filosóficas. En la recuperación temática del canto provenzal en *La dama de la torre* (1972), desde los meandros de la filosofía oriental (*Canto malabar*, 1987 y *El diván de Antar*, 1990), pasando por la expiación dramática de *Pasaje de fuego* (1987) hasta su encuentro gozoso con la muerte en *Moirra* (1992), por mencionar los más significativos, Elsa Cross ha viajado para encontrarse y ha creado un hermético universo de palabras cargado de símbolos cuya función última es traducirnos una experiencia interior. Así, por ejemplo, el siguiente párrafo de Adolfo Castañón, referido particularmente a *Canto malabar*, puede aplicarse a la obra toda de Cross:

Canto malabar aparece como un libro escrito por la experiencia y capaz de manifestar sin mayor sobresalto los senderos de la vida interior, porque es un libro recorrido por [...] una certeza rítmica y metafórica que difícilmente le

pueden ser concedidos a quien no ha vivido sus palabras hasta la raíz y está consciente de lo que podríamos llamar la etimología de la palabra *interior* (1993: 113).

Sin embargo, es precisamente en la construcción de este orden hermético donde la poeta ha caído en la tentación de asumir que la inaccesibilidad es necesariamente “poética” pues se construye con elementos cuya pretendida transparencia y nitidez suponen una tensión poética real: “Detrás del sueño / emerge la luna entre los árboles. / Todo se vuelve plata. Las ramas del ciruelo apuntan al levante. / Oleadas de silencio. / ‘y la caballería / a vista de las aguas descendía” (*Espejo al sol*, 1988). Estos momentos, abundantes en su obra, deben sin embargo leerse a la luz del conjunto poético en que se sustentan pues la poesía de Cross, más que reunión de poemas aislados, está concebida como pequeñas historias, cuerpos indivisibles que deben ser comprendidos en su totalidad.⁸⁸

Si bien estas “historias” se encuentran dirigidas hacia la revelación de una experiencia interior, su desarrollo gira en torno a dos asuntos fundamentales: la condición amorosa femenina y la del ser trascendente. La certeza de que existe un destino y debe cumplirse como condición necesaria para la revelación del ser, en la poesía de Elsa Cross se ha verificado a través de un descenso hacia sus propias imperfecciones, como una ascesis para ascender hasta su propio Ser y su unidad sagrada. Si en *Pasaje de fuego* nos presenta justamente este viaje interior, en *Moirá*, esta persecución de lo sagrado llega, al parecer, a su última estancia y es sin duda su mejor momento poético.

Dividido en seis partes, *Moirá* está planteado como un último viaje del espíritu y, como la propia concepción del nombre que da título al volumen, es la aceptación del destino inflexible —la Moira— y a la vez el desarrollo de esos últimos momentos anteriores a que la Parca determine la finalización del mismo. Asistimos pues a la última travesía de una conciencia que se vale de la memoria para recoger las diversas experiencias que habrán de conducir al encuentro amoroso con la muerte, ese “oscuro guerrero” al que se abrazará la mujer, desnuda al fin de sus lazos terrenos.

Como la premonición de un infarto, la poeta advierte una punzada que “se encaja en la entretela del corazón”, órgano ligado a la memoria y a la vida. Esta punzada se repetirá, a lo largo de un texto que desde el inicio nos sitúa en “la hora de partir”, cuando:

cada instante penetra
 como una aguja
 el corazón del tiempo.[...]
 Al fondo de la historia,
 donde quedan inertes
 repliegues del cerebro,
 donde al fin se pronuncia
 sin tristeza siquiera,
 como otra forma de existir,

⁸⁸ Algo similar ocurre con otra poeta de la siguiente generación, María Baranda, en cuya obra podemos encontrar muchos de los recursos utilizados por Cross y que tienden a plantear una poesía de tipo “hermético” que muchas veces, sin embargo, deviene inaccesibilidad forzada. En Jorge Esquinca y Ernesto Lumbieras —poetas que de algún modo son afines a Cross— esta postura, sin duda peligrosa, conduce en ocasiones a la afirmación de una poesía basada en el artificio de las formas prestigiadas por la literatura y su obligado preciosismo, donde el redescubrimiento comporta —particularmente en ciertos pasajes de la escritura de Lumbieras—, la certeza de que sólo en la inocencia se puede recibir la iluminación

la muerte
 alza un hermoso rostro.

Pero *Moina* es también un recorrido por las distintas tradiciones caras a la poeta: allí están las voces del coro, el enigma de la Esfinge (“— ¿Qué animal de tres patas...?”), las “Altas mujeres / recios muslos / al borde de la tragedia, / a punto de oír las voces infaustas”; el mantra y las advocaciones del Dios Shiva, la tumba de Chateaubriand. Todas ellas acompañando al espíritu en su memorioso viaje anterior al momento de anagnórisis con la muerte. El “Deslizamiento”, última sección del este volumen, nos prepara finalmente para el momento en que la dicha, “en espera de su consumación” se realice mediante la unión del ser con su propia extinción. Como si, una vez traspasada la traba de la muerte en el instante de su reconocimiento y aceptación, el espíritu tuviera la posibilidad de renacer en un Orden más abierto.

La aguja del instante,
 La cintura que estrecha el devenir
 Desgrana en partículas
 Su curso acumulado
 Y más allá
 Sin curso ni tiempo ni partículas
 Ah deleite,
 Nuestra propia extinción

La idea de la muerte ha sido expresada también por otra poeta —Coral Bracho (1951)—, pero su acercamiento es radicalmente distinto. Aún cuando en ella podemos ver aquella misma certeza sobre la necesidad de volver al origen, como lo quiere Eliot —“En las últimas palabras / están contenidas las primeras”, nos dice Bracho en las primeras líneas de *Ese espacio, ese jardín* (2003)—. En este libro encontramos similares mecanismos de revelación a los puestos en juego por Elsa Cross⁸⁹— no obstante, el fin ulterior de este poema largo, es diferente: Revelar, sí, pero no un proceso para, final y deleitosamente, unirse en lo otro, en la Gran Unidad, sino, a partir de una visión estoica, aprehender el sentido de la muerte como algo inherente a la propia vida, ese fenómeno precedero.

Ya en *Tierra de entraña ardiente* (1993), —libro en el que se establece un diálogo entre la obra plástica de Irma Palacios y la autora— y *La voluntad del ámbar*, (1998) Coral Bracho había intentado un derrotero distinto al de sus trabajos anteriores —(*Peces de piel fugaz* (1977) y *El ser que va a morir* (1982)—, aunque permanecían sus preocupaciones fundamentales en relación con la búsqueda dentro del lenguaje, como habremos de analizar en otra sección de este trabajo. Su escritura dejó de lado la experimentación sintáctica evidente en sus primeros libros y en *Tierra de entraña ardiente* podemos observar cómo la disposición enunciativa de la autora tiene una clara

⁸⁹ La cercanía con la poesía de Cross parece evidente a primera vista. Su preocupación por la luz, por revelar instantáneamente el mundo que se le ofrece o incluso algunos mecanismos enunciativos. Sin embargo y como también ha visto Julio Trujillo, en su crítica a *La voluntad del ámbar*, aquella atmósfera “del éxtasis y la revelación, creadora de atmósferas y de temple oriental [...], se presta a la automática comparación con la obra de Elsa Cross. Pero el impulso se arrepiente: el cotejo hallaría tesis semejantes y no más. La escuela (entendida como senda) ha sido depurada [...], no se pretende iniciar a nadie ni demostrar el aprendizaje sino, simplemente, actuar con sabiduría. Decir lo justo, administrar las palabras y no arrojar luz sino iluminarse” (1999: 85)

función revelatoria. El instante, aquí, es argumentado mas no por ello descreo del poder del lenguaje para revelarnos un estado que lo trasciende:

Danza gozosa. Grito
de la sombra en la luz. Noche que vuelca su estridencia animal
en la alegría de la mañana.
En ella se ramifica;
en ella estalla y se entrelaza. En su orilla clarísima
florece. Es el deleite de las formas
en su escarpada contigüidad, en su abismada
cercanía

El tiempo —esa constante preocupación de Bracho— como cuerpo en desarrollo, se transforma en el hilo conductor de la experiencia poética:

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

Ese transcurso del tiempo, que es uno y al mismo tiempo múltiple, se expresa incluso en sus poemas más breves (“La superficie del agua es tensa/ para una avispa,/ es un sendero múltiple fluyendo siempre”, *La voluntad del ámbar*) y *En ese espacio, ese jardín* se constituye como el ligamento de una escritura que se va tejiendo en su decurso. Construido mediante una exposición fragmentaria, no lineal, el poema está dividido en nueve partes en las que distintos personajes —un bufón, un jaguar, una zorra, una niña— aparecen en un escenario, el poema mismo, cuyo asunto más evidente es la muerte, asunto que desde su primer libro —“Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados”, decía entonces— ha sido tratado con amplitud por Bracho. *El ser que va a morir*, título de su segundo libro, prefigura también lo que en su nuevo último volumen encontramos como una sentencia “ineluctable”⁹⁰ y que, sin embargo, no se plantea desde la perspectiva dolorosa de quien se sabe condenado, sino desde el reconocimiento de que:

[...] la muerte tiene
en el colmado corazón de la vida
enraizados sus vértices,
y en ellos arde,
en ellos cede, en ellos une
esta espesura
(*Ese espacio...*)

⁹⁰ “Van a morir, así dice Coral Bracho. La frase no dice ‘el ser que puede morir’, dice ‘el ser que va a morir’: es ineluctable. Se trata de un hecho de la vida, no se trata de un elogio retórico”, ha dicho David Huerta, a propósito de ese poema (Horno Delgado 1997: 192).

Poema de una serena belleza ante lo ineludible, sus últimos versos aquí citados, remiten a los primeros, en los que se admite el conocimiento de que “en las últimas palabras/ están contenidas las primeras”, de que la muerte, en sus distintas e irónicas máscaras (“el bufón”, “el jaguar”), está ahí siempre, ligada a las mínimas cosas, a las estancias íntimas, a la infancia gozosa, aunque en ellas —en su contemplación, en su memoria— se encuentre la posibilidad de alcanzar una “acogida amplitud”:

Balcones, cuartos,
 aromados pasillos. Salas
 de inextricable y nítida placidez. Ahí
 entre esplendores recién urdidos,
 bajo el espacio imperturbable, recobramos, a gatas,
 la expresión de los muebles,
 su redondeada complacencia: Todo
 nos cubre entonces
 con una intacta
 serenidad. Todo nos protege y levanta con gozosa soltura.
 [...] Somos
 de nuevo risas,
 de nuevo raptos bulliciosos,
 acogida amplitud.

Todo
 nos retoma y nos centra,
 todo nos despliega y habita
 bajo esos bosques
 tutelares: Agua
 goteando; luz
 bajo las hojas intrincadas del patio.

Esa, la vida, es la verdadera revelación. La otra, la de la muerte, es su complemento:

Es la máscara blanca
 en el bosque de plata. En él se pierde y reaparece.
 es la tortuga de piedra
 frente al azul; es el almendro contra el cielo.

Un bufón muestra
 en la mano
 el tallado cristal: se ven las máscaras numerosas,
 su afilado perfil. Se ve el jaguar acechando
 entre juncas. Salta
 el bufón a la luz
 y te ve a los ojos.

Poesía de la imagen, de la sensualidad de las formas, de su materialidad, la obra de Bracho tiene en *Ese espacio, ese jardín*, su más acabado trabajo de depuración.

Otro tipo de refinación, más retórica, más “literaria”, podemos encontrarla en la obra de otra autora para quien la imagen es también el punto de partida. Su decantación permanente deviene discurso y necesidad. Elva

Macías (1944) —deudora de Saint-John Perse o René Char— nos decía en su primer poemario, *Círculo del sueño* (1975), “¿En dónde si no en la purificación de las imágenes/ se corrompe el recuerdo?”. Memoria y revelación, o viceversa, son los recursos permanentes con los que trabaja y que permiten que en su poesía podamos encontrar, a un tiempo, ecos de la poesía mística o la síntesis característica de la poesía oriental, mediante un lenguaje que se desarrolla muchas veces con base en formas de procedencia aforística y enunciados de tipo versicular. De *Círculo de sueño* hasta *Ciudad contra el cielo* (1994), existe una línea conductora que, como decíamos atrás, adquiere consistencia gracias al empleo reiterado de la imagen en su función reveladora, la poesía de Elva Macías es eminentemente visual —sobre todo en sus textos cortos— y, al mismo tiempo, es una poesía que, como en Elsa Cross, pero de una manera más narrativa, cuenta historias, evoca (rememora) y a la vez invoca (es decir, propicia su aparición mediante el lenguaje), los productos del sueño y la memoria. Esta característica la reúne con poetas de otra vertiente, sin embargo, la percepción del instante como forma reveladora que se expresa en sus poemas cortos, la alía también con los poetas de este grupo:

El mediodía apunta serenísimo
hacia el blanco:
el Dios arquero lanza su flecha
(*Imagen y semejanza*)

Debe decirse, sin embargo, que en ese intento por “purificar las imágenes”, Elva Macías cree en muchas ocasiones que la brevedad está necesariamente aliada a la tensión o que existirá, entre el lector y el poema, un reconocimiento que permita encontrar lo sorprendente en la pretendida intensidad de ciertas imágenes: “Toma la voz del grillo / que durmió el verano en mis solapas”, nos dice la autora en este breve poema de sólo dos líneas.

Lo cierto es que la revelación que el instante nos depara sólo puede ser apresada —momentánea, fugazmente— por las palabras. Y no hay mejor sitio para encontrar esos momentos epifánicos, que aquel que ofrece, lejos ya del tráfigo citadino, la naturaleza. Lugar privilegiado donde el poeta descubre y revela ese otro orden anterior a nosotros —pero que siempre es *presencia*— y que le es dado observar. Por eso, poetas como Blanco o Cross, acuden en forma reiterada a ese nicho, no sólo para celebrar su existencia, sino para aprehender su sencillez transparente: en la naturaleza del mundo, su destello *original* —“ Aparición / entre sombras y ruidos/ luz de cristal [...] Fugacidad/ de las piedras preciosas / ¡el colibrí!” dice Blanco en *El libro de los pájaros*, o Verónica Volkow en su “Ehécatl”: “Lejana inmensidad incendia al río. / Caudal de siembra estrepitosa, / cántaros de océanos pastizales, cien mil mimbres timbales; / ola la voz, / aglomerada salpicante espiga / que en el vuelo del canto libre estalla.”, (*Oro del viento*, 2004).

Resulta interesante observar que estos poetas que encuentran en el entorno natural ese *advenimiento del instante*, buscan también en la contemplación del “pasado visible” —como Gustavo Jiménez (2005)⁹¹ ha nombrado a la

⁹¹ En *Un pasado visible...*, Gustavo Jiménez ha antologado, de la generación que nos ocupa, obra de Alberto Blanco, Elsa Cross, Francisco Hernández y Efraín Bartolomé. También puede consultarse en el sitio www.libromexdigital.com.

vertiente que en la poesía mexicana ha transitado por la exploración poética de las ruinas prehispánicas— el instante poético donde destino y origen se funden en la imagen:

AMOR DE PALENQUE

Presente toda
La claridad del mundo es el rocío,

Manos amorosas
Siembran piedras y las hacen florecer.

Formas de coral,
Presagio del mar entre templos y ceibas.

Navegan, se pierden:
El río es una cinta de jaguares blancos.
(Blanco. *Giros de faros*).

UXMAL

Un conjuro detiene las palabras
En el umbral del pensamiento.
Oculta lo que no tiene nombre todavía.

Se incuba en el aire,
Cerradas sus puertas invisibles.

Como el fruto de un largo deseo
Toma forma,

Uxmal
Acaece en el tiempo
Y en una noche se edifica
(Cross, *Jaguar*)

No hay, en estos textos, una visión nostálgica del pasado sino una *presentación*. El *canto al origen* es, también, un regreso a la palabra original, y eso es justamente lo que poetas como José Luis Rivas (1950) o Efraín Bartolomé (1950) plantean como condición ineludible de su escritura. En esta línea —que en nuestra tradición se remonta al López Velarde de *La suave patria*, al Díaz Mirón de *Lascas*⁹² o al Pellicer de *Hora de junio* como precursores de una poesía hecha de sonoridades vocales—, existe también, la intención de acudir a la palabra poética no para *rememorar* o evocar el pasado,⁹³ sino para revelarnos lo que de él es siempre *presencia*.

En el sitio privilegiado de lo natural, en la sensualidad de sus formas, e incluso en el deslumbramiento que puede producir la manifestación de su violencia, el poeta encara su certidumbre de que aún pueden existir momentos epifánicos, iluminadores. No obstante, su revelación instantánea, innombrable, debe ser paradójicamente asumida por el lenguaje, ese instrumento creado por el hombre y por lo tanto limitado. Para

⁹² Las correspondencias de estos autores en Rivas o en Bartolomé ha sido señalada en varias ocasiones por la crítica. Al respecto pueden verse, entre otros, los trabajos de Juan Domingo Argüelles (1997, 2001) y Efrén Ortiz (2005).

⁹³ Asunto de otro tipo de poesía que, aun cuando se encuentra inserta en esta línea, lo hace mediante el recurso de la evocación del origen, como es el caso, por ejemplo, de buena parte de la poesía de Francisco Hernández.

salvar la contradicción entre la necesidad de nombrar lo innombrable, el poeta asimila su palabra, en la medida de lo posible, no sólo a la imagen de aquello inmarcesible, sino muchas veces también a la convención de un ritmo que intenta reproducir esa experiencia con lo natural.

Signos de admiración, pausas y puntos suspensivos quieren acercarnos al momento epifánico; voces originales y vivas por gracia de su enunciamiento, coinciden en un cuerpo poético —más analógico que analítico— que quiere ser, en sí mismo, parte integral del asombro y no sólo comentario.

Cuando José Luis Rivas dice “He tratado de escapar a una visión nostálgica de una serie de experiencias: creo siempre que el poema es la presentación de algo, no la representación, y por lo tanto eso a lo que alude está ahí, en el texto; se ha presentado de manera súbita, secreta” (Jaramillo 1993: 24) nos está proponiendo una poética sustentada en el acto presente e instantáneo de la revelación, donde palabra y cosa recuperan su relación primigenia, se entrelazan nuevamente como un cuerpo único y se alimentan entre sí: están vivas y con su movimiento suspenden la suspicacia moderna sobre la relación entre lenguaje poético y realidad.

La intención de recordar o re-inaugurar al mundo le es ajena; tampoco *busca* encontrar el paraíso perdido mediante la comunión con un orden sagrado como el de la naturaleza: la comunión *ya es, ya está* —desde el momento en que aprendemos a ver, a sentir, a oler— o *aparece* súbitamente, se revela. Por eso el poema deja de ser un cuerpo ajeno a la experiencia que quiere ser enunciada: fundido con ella se presenta ante nosotros lleno de significación.

Desde sus primeros poemas, Rivas manifestó interés por presentar una serie de objetos y circunstancias en continuo movimiento. Y si lo descrito era materia pulsante, el yo poético no participaba únicamente como espectador o receptor de esa respiración de las cosas: él mismo, asimilado a ésta, se muestra también como actor en movimiento:

Es la lluvia, ya suelta, lo que miras desmelenarse por la enrejada ventana de madera.
 Todo en el patio es blando: se alarga o se ahonda, contagiado de vuelo en remolino o de caída serpenteante.
 En el corredor, una niña morena hace girar su chal, tomándolo de una punta. Sus muñecas se doblan con dulzura:
 oleadas de vértigo, ráfagas de esparcido jaspe [...]
 Salir entonces a la calle sembrada de charcos. Los pies desnudos halados por tirante impaciencia, don de resbalar por los taludes...

(*Ecce Puer*)

Al “don de resbalar” llamaría yo entusiasmado contagio (entusiasmo como posesión, según la acepción clásica), mecanismo que Rivas pone en práctica para imbricar al poema, desde el sentido hasta el sonido, con su referente; para que ambos logren ser lo mismo, en un solo instante: “¡Y aquél mundo sin prisa, sin demora, fluía puntual! / ¡Y el pensamiento, entonces, / se hacía de palabras con las palabras mismas!” (*Tierra nativa*).

Esta poética del instante, que como en Blanco y Cross tiene como propósito anunciar el momento epifánico, reúne a Rivas, como a aquellos, con la escritura de Tablada pero también (y en Blanco es asimismo comprobable)

con el primer Gorostiza. Muchos de los poemas breves de Rivas, esas apariciones, son parientes cercanos de *Las canciones para cantar en las barcas*:

Como desata en humo
 Sus nudos la madera,
 Un mirlo a la alborada
 De sombras aligera
 (*La transparencia del deseo*, 1986)

Sin embargo, y paradójicamente, en Rivas la aparición del instante también es narrativa, pero la narración que se efectúa se produce mediante la acumulación de instantes sucesivos que bien pueden originar una épica, como en *Tierra nativa* (1982); la conformación de recorridos poéticos a través de —y por— la gran figura mítica que es el mar (*Luz de mar abierto*, 1992), la creación de sus propias figuras legendarias (el capitán, la madre o la hermana) en *La balada del capitán* (1986) y *Relámpago la muerte* (1985) o la refundición de otras: aquella nueva Helena de su último libro, *Un navío, un amor* (2004).

Traductor de Derek Walcott, Pierre Reverdy, Saint John Perse, George Schejadé, Michel Tournier y T. S. Eliot, entre otros, Rivas sabe que la presentación (creación) de un mundo requiere, en su realización poética, de una empatía con ese mundo real que se le revela y que él debe, a su vez, revelar, advierte la necesidad de expresarlo con toda la potencialidad que la propia vida tiene. Por eso, más que una descripción desde el yo poético que observa, sus “narraciones” se efectúan desde la conjunción de múltiples voces poéticas —muchas veces señalados en el poema mediante cursivas— que se integran a los variados murmullos de la propia naturaleza como un cuerpo indivisible. Esta circunstancia le evita caer en el riesgo oracular o en la sentencia moral que precede al enjuiciamiento de lo externo al yo poético. Rivas *presenta*, vive en comunión con el orden natural y no lo juzga, comprende que “somos mellizos de los mangos, / ¿por qué habría de inconformarse nadie?” (*Tierra nativa*).

Aquella “condición de sencillez” que reclamaba Eliot en *Little Gidding*, donde “cada palabra esté en su sitio y ocupe su lugar en apoyo a las demás”⁹⁴ es posible aquí gracias a la aceptación humilde de una condición que nos hace similares a cualquier otro ser de la naturaleza. Asombro y creación se toman de la mano en un mismo instante, se producen y reproducen como la misma vida, son singulares y al mismo tiempo participan de una comunión con el entorno. Presentan una ética *sui generis*, donde el comportamiento del hombre y la naturaleza se relacionan y se funden; reconoce y explica, mediante un proceso de revelación, el entramado de estas relaciones. No juzga, sino que anuncia un comportamiento. Así también, en algunos pasajes de la poesía de Alberto Blanco:

La creación misma toca a rebato en las raíces
 hundidas en el barro, los troncos, las cortezas
 y en las copas bronceadas donde el alfarero

⁹⁴ En este poema, la certeza del poeta en la necesidad de volver al origen y recuperar nuestra capacidad de asombro se verifica como una iluminación cuando el poeta reconoce que “el fin de todas nuestras búsquedas / será llegar a donde comenzamos”.

despreocupado traza silbando su ideograma
(El libro de los pájaros, 1990)

A diferencia de José Luis Rivas, con quien se emparenta por su necesidad de retornar a lo natural y también por su musicalidad, la poesía de Efraín Bartolomé no es, en su conjunto, la vívida presentación del paraíso, sino la sistemática denuncia de su pérdida —denuncia que encuentra amplias correspondencias con la obra de Blanco— como una desgarradura de la cual sólo el poeta se salva, pues conoce la verdad y es el elegido (“Los poetas son hijos de la Luz con mayúscula”, ha dicho). Para poder denunciar esa pérdida debe preservar la lengua original, aquella que dictada por la Diosa, lo remite también a la lengua no contaminada de su origen. Existe sí, una confianza en los poderes del lenguaje “original”, pero su propósito no es, como en Rivas, manifestarlos, asombrarse con ellos o mostrar que *aquí* es el paraíso, sino, por su conducto, mostrar el paraíso que fue y evitar “ofrecer gato por liebre”:

Lengua de mis abuelos habla por mí

No me dejes mentir

No me permitas nunca ofrecer gato por liebre
 sobre los movimientos de mi sangre
 sobre las variaciones de mi corazón

En ti confío
 En tu sabiduría pulida por el tiempo
 como el oro en pepita bajo el agua paciente del claro río

Permíteme dudar para creer:
 permíteme encender unas palabras para caminar de noche
(Partes un verso a la mitad y sangra, 1997)

Es curioso constatar que aún cuando existe el deseo de llamar la atención sobre el escepticismo actual que existe hacia los poderes de la palabra poética —desconfianza que ha permeado la poesía desde Mallarmé—, la solución que Bartolomé aplica es justamente la que provoca suspicacia: al creer que la sola enunciación poética va a “revelarnos” algo, o que el uso de símbolos o palabras cuyo prestigio moral o poético supone *a priori* una tensión que la propia poesía contemporánea se ha encargado de cuestionar. Hijo legítimo de Darío, en la voz de Bartolomé hay un dejo de *soberbia* que Juan Domingo Argüelles explica así:

Si no hay esta *soberbia*, si no existe esta convicción de creer que lo que se dice es necesario, no vale la pena siquiera intentar el poema. La auténtica poesía habla desde un Yo fundador, porque quien escribe pone por vez primera nombre a las cosas. Es decir, las crea. No importa que otros hayan hablado antes. En el momento mismo de la creación el poeta es su experiencia. Con infinita *soberbia* se adueña del mundo. El poeta es todo y todo lo conoce. No duda, afirma (2001: 111).

Efectivamente, la poesía de Bartolomé es una poesía esencialmente afirmativa donde las palabras a la vez que dicen, *son* intensidad pura. Para evidenciar esa intensidad que la sola palabra poética convoca, Bartolomé

interviene en el cuerpo de la palabra con el propósito de brindarles un énfasis especial, superior. Sin embargo, la pertinencia de poner en altas todas las palabras a las que se les quiere otorgar este énfasis, se convierte en un asunto mecánico, carente de la supuesta *significación* que el poeta quiere otorgarle, porque no basta con enunciar (y denunciar), es necesario crear un cuerpo de palabras consistente pero también autocrítico.

Esta intención denunciatoria, muy cercana por cierto a los intereses de mucha de la poesía *beat*, ha hecho de algunos pasajes del chiapaneco un compendio de reprimendas en nombre de la superioridad moral de la poesía y del poeta que encarna la verdad:

Mira bien al dios triple: Pluto-Apolo-Mercurio: los tres son Dios
Es el Dios de la Ciencia y el Dios Dinero y el Dios Ladrón
Este es el tiempo del Publicista del Carcelero de la Razón

Mira cómo la Diosa se pasea viendo con ojos lentos al Bufón
Mira cómo en sus ojos brilla la burla
para los juegos fatuos de la Razón.

(*Música lunar*, 1991)

Cercano a los dictados que Robert Graves hacía en *La diosa blanca* (1988), parece coincidir con él, o seguirlo, en la advertencia sobre “la verdadera poesía” como aquella que recupera el sentido original del lenguaje, el cual era mágico y estaba vinculado a ceremonias en honor de la diosa Luna o Musa, propiciaba y recordaba al hombre que debía vivir armoniosamente con el resto de las criaturas. Y también en la certeza de que en la actualidad la poesía debe ser:

un recordatorio de que no se ha tenido en cuenta la advertencia, [el hombre] ha trastornado la casa con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria. [...] La “actual” es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía,[...] En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la tierra y la mujer considerada como “personal auxiliar del Estado”. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad (Graves 1988: 16-17).

Este poeta que atiende los llamados de la Musa y la celebra; que se encuentra “poseído por la verdad”, por la Diosa natural, y cuya misión es revelarla al resto de los seres humanos, es el bardo. Ahora bien, las estancias por las que Bartolomé ha caminado en su “formación bárdica” han sido varias. Desde su encuentro con la naturaleza y su celebración (*Ojo de Jaguar*, 1982); como “discípulo de Apolo y de las Musas”, tañendo la lira de Anfión en *Música solar* (1984), bajo el reinado del ángel terrible del poder y las sombras (*Cuadernos contra el ángel* (1987), en la entrañable y amarga selva citadina (*Ciudad bajo el relámpago* (1983), o la otra, la verdadera selva hoy devastada que recorre sus últimos títulos (*Corazón del monte* y *Ocosingo: diario de guerra*, ambos de 1995), hasta la aceptación de la Diosa como vehículo de su revelación en *Música lunar* (“Yo oficio con Ella este rito en su Nombre”) y su celebración gozosa y sentimental en *Cantos para la joven concubina* (1991).

Bartolomé quien, en sus propias palabras, ha puesto su vida “por vocación y por elección, al servicio de la Poesía”, tiene impreso el tatuaje del bardo y *busca Luna*. Es decir, busca el Mito como la única posibilidad de

redención para los hombres. El retorno a ese origen mítico —que por otro lado significa la salvación del hombre— sólo es concebible a través de las revelaciones que producen la Diosa Luna, la poesía :

Amo la Luna
 La hierba como un río
 En tu Nombre bebo sangre de toro
 Y ardo
 Y lo veo *Todo*
(Música lunar)

y el amor:

Yo te beso
 Frente a la destrucción y el aire sucio
 te beso [...]
 En el festín de los ladrones
 En el pozo de los iracundos
 Ante el cuchillo de los asesinos [...]
 Yo te beso de frente
 Y el día empieza a caminar
 con la frente muy alta
(Cuadernos contra el ángel, 1987)

Y es que para Bartolomé es clara la ecuación poética Amor=Mujer=Poesía: “He querido cantar sobre el papel como sobre tu cuerpo”, nos ha dicho en *Música solar* (1984), este poeta que, deudor de Sabines —y en este sentido, también de Paz—, ha hecho del cuerpo de la mujer un pergamino donde asentar el festín de los sentidos resueltos en la palabra que celebra:

Canto tu lengua frutal
 que deja reposar su tacto sobre los labios rojos
 que se posa en los dientes y los envuelve y acaricia y enloquece
 y los hace morder
 raíz oscura
 la pulpa del deseo
 [...]
 Canto tu grupa tensa de potranca
 Viva como el trino de todos los pájaros del mundo
 Tus ancas plenas como sandías
 Jugosas y mordibles como manzanas madurísimas
 bajo el ocio del sol
 Nido de mis manos hechas palomas tibias
 Libro en que se lee la historia verdadera del hombre
 De los hombres
 (Música solar)

En este sentido, aunque enunciado en forma distinta, encontramos otra coincidencia con la poesía de Rivas, quien desde *Fresca de risa* (1981) hasta *Un navío, un amor* ha mantenido, como uno de sus ejes fundamentales, la escritura de su experiencia alrededor de lo femenino y aunados a ésta, relacionados de manera casi inseparable, ha

hecho girar su poesía en torno a la naturaleza y la infancia en su intento por revelar lo sagrado y restaurar (y reinstaurar) el poder del lenguaje poético.

En un mundo pagano como el que Rivas advierte, esta elección no es gratuita pues los tres elementos conforman aquel orden primitivo propicio para el advenimiento de la iluminación, genuino: los dos primeros — naturaleza y mujer— como fuentes de movimiento y vida, y el último como su receptor idóneo.

Hechicera, dadora de vida y reflejo de la muerte (que es también otro proceso de la vida), en Rivas la mujer es presencia constante. Aun cuando en muchos de sus poemas largos sea una figura masculina la principal, siempre se regresa a la mujer, o de ella se parte, para explicarse el mundo (“El cerro de la izquierda/ es un pubis de mujer:/ se exhibe al sol un vello crespo y abundante”, *Tierra nativa*), conocerlo (“Oh muchacha, asomándome al fondo de tus ojos/ vi peces sedeños...”) o anunciarlo y revelarlo (“Siempre que brota un ave de tu pubis/ sobreviene el día”. *La balada del capitán*, 1986)”. Su poder no sólo radica en la fuerza sensual o en su capacidad de dar vida y rodearse de ella, sino también por ser la genuina depositaria del orden mítico, su portadora y, como los antiguos chamanes, su interlocutora y la única capaz de interceder ante lo sagrado por el resto de la naturaleza (incluidos, por supuesto, los humanos): “Mi madre esparce granos de mostaza / En el jardín / para que cunda la buena suerte” (*Relámpago la muerte*, 1985).

Convertida en la misma naturaleza como un símbolo, es también *la mar* obsesiva del “viejo Capitán de rada” que ve en lo femenino la condición primera para establecer una relación con la Unidad. Con esa ancla invisible e imantada, el poeta advierte al mundo como posibilidad, como un continuo de presentes sucesivos donde se instala para participar de un asombro cotidiano y perpetuo. Para aprehenderla y ser parte de ella es necesaria una visión pura, inocente, desprovista de valores que definan *a priori* categorías práctico-morales imposibles de aplicar a los fenómenos naturales. Y como para Rivas todo forma parte de ese Orden sabe que la mejor manera de conocerlo y participar de él es mediante la reinstalación de la infancia como el sitio de libertad desde donde es posible vivir “Una temporada de paraíso”, independientemente de la edad real del que la vive. Por eso busca el contacto con la naturaleza para poder así recuperar el entusiasmo de los primeros años, la ingenua condición del gozo: “Libre como el que más / en la mañana de mis treinta años / hundo la punta de mi pie en el agua cálida / de la marisma que hierve / en espumas / cuando los críos de langosta taladran / en su huida el agua” (*Tierra nativa*).

Con la infancia aparece el dominio de los sentidos como única forma de conocimiento vital. Esta particularidad, evidente en toda su poesía, nos permite reconocer, aun en los poemas donde el yo poético no está identificado con la infancia, la marca de una percepción no alienada en su relación con el mundo y que le otorga la capacidad de poner en estado de alerta a todos sus sentidos para poder percibir, desde “Las aguas transparentes / del pozo de la infancia”, incluso los más mínimos murmullos de la creación y aprehender su esencia fenoménica en el momento mismo de su primera expresión.

Independientemente de las obvias referencias y diálogos que Rivas establece con Eliot (en *Tierra nativa*, de manera más evidente), Saint John Perse, Dylan Thomas, Pound, o en México, López Velarde y Paz, por

mencionar algunos, su poesía se construye como un lenguaje particular bien diferenciado. A ello contribuye no sólo la creación de sus propios mitos, sino también la adopción de un vocabulario que en su materia verbal y sonora se asimila a la sensualidad de la naturaleza que nombra y que, al hacerlo, restituye a la palabra su poder original y al poema su tensión. Su “sobreexplotación” de términos marítimos, por ejemplo, no es otra cosa que la “fidelidad a una intuición primigenia. La voluntad que la sustenta deviene en movimiento que idealmente aspira a conformar la figura verbal de un único gran poema” (Medina Portillo 1993: 41).

Por otro lado, la adopción de muchos de los términos utilizados por el poeta proviene del acuñamiento, en la escritura, de la forma natural mediante la cual el habla popular bautiza los fenómenos, los seres o las cosas. Es una necesidad, para decirlo con Rivas, de “conservar su nombre propio, el que oí por primera vez” o de crear nuevas palabras que proceden de su enunciación original: Flordenomeolvides, Siemprevivamía, palodesol, manosdetigre, etc. El uso de una enorme cantidad de sinónimos para designar una misma cosa y esta asimilación del habla popular regional que crea nuevas palabras no sólo pretenden mostrar una gran riqueza verbal: su función es restaurar la confianza en el lenguaje (pues el uso de cierto léxico regional nos acerca a una lengua más “pura”, con el poder aún de despertar resonancias simbólicas y musicales que permite ofrecernos una metáfora del idioma “original” con todos sus poderes todavía intactos) y, a la vez, asumir su condición de cuerpo vivo, e incluso reproductor. Aunado a esta característica, y al desenvolvimiento de una poesía que se funda en la acumulación de imágenes, la condición musical de la escritura de Rivas consigue transformar la mera enunciación en canto de múltiples resonancias acústicas.

Esta particularidad es también compartida por Bartolomé, quien si bien desde sus inicios acusaba ya, aunque de manera difusa, la veta profética de la calamidad señalada con anterioridad su intención vidente tenía que ver más con alguna secuela de Blake que con la vocación de sermonear al mundo; su contacto con la poesía era más una comunión con el Orden Sagrado que con los heraldos del Apocalipsis.

Y es que cuando Bartolomé olvida su “misión” bárdica aparece el poeta y con él, nítida y estremecida, la palabra que anuncia, nombra, crea, *interviene* en la realidad:

Digo *lagarto* y un bloque de la roca se desprende,
Digo *caimán* y en un instante pasa de piedra a tronco viejo,
a joven tronco verde.⁹⁵

Y en un vivo relámpago, antes de que yo diga *cocodrilo* sus patitas grotescas se mueven por la laja y lo llevan a hundirse en la espesura de estas aguas terribles.

(*Ojo de jaguar*)

Entonces, el poema se convierte en juego musical, en cuerpo sensual y en aliento primigenio, como si en esos instantes se cumpliera el rito mítico, cuando palabra y cosa, por gracia de la revelación se confundieran. En la exuberancia verbal de esta poesía, construida mediante imágenes de una claridad y una intensidad extraordinarias, el carácter rítmico de sus vocablos deja constancia de un oído sensible a la materia orgánica con la que trabaja.

⁹⁵ “Roca, le digo, y comienza a ablandarse”, diría Lizalde en *Cada cosa es Babel*, influencia que subyace en buena parte de la poesía de Bartolomé.

No obstante, encontramos en estos poetas una tendencia a abusar de los recursos sonoros o enfáticos a los que acuden con el objeto de convocar el asombro o la revelación. Así, por ejemplo, en el caso de Rivas, la reiterada confianza en la eficacia de los signos de admiración, llegar a ser, en ocasiones, inútil, pues la tensión que se ha conseguido en el cuerpo del poema desemboca naturalmente en un momento epifánico o revelatorio —que generalmente va antecedido de puntos suspensivos— (“Errante estrella; En la arena, agumar; / Entre frondas... ¡luciérnaga!” (*Relámpago la muerte*)— o, también, porque lo enunciado no alcanza a ser la revelación que el poeta supone y el recurso admirativo quiere obligar al lector a un asombro forzado:

Y los villanos estallan pasando a criba por caladas frondas y zarzales, por espigadas malezas,
por celosías de toronjil y lavándulas violadas...
¡Y así llevan prendidos, a modo de zarcillos, aromas muy punzantes que repartirán por toda
la isla su tenue dádiva!
(Rivas, *Asunción de las islas*, 1992)

En Blanco también podemos encontrar la aplicación fallida de este recurso:

Cuando todo parecía ya visto,
cuando la revolución de los acontecimientos
tomaba la curva final para entrar a un nuevo ciclo
y el Eterno Retorno daba seguridad al hombre,
¡apareció el Espectro del Visible!
(*La raíz cuadrada del cielo*)

La exaltación permanente que supone la acumulación de admiraciones, hace innecesariamente artificioso el flujo natural del poema, si bien responde a un buscado afán de teatralidad, que comparte la obra de Bartolomé —qué mayor teatralidad, en el sentido de “representación”, que la que se inscribe desde el título de su “Fuego en voz alta para encender la primavera” (*Música lunar*), por ejemplo— e incluso con la de Blanco, y que José María Espinasa había visto también en relación con la obra de Elsa Cross.⁹⁶ Habría que aclarar, no obstante, que esta singularidad en la poesía de Rivas ha ido disminuyendo a lo largo de su obra. Si en *Tierra nativa* era una constante, ya en *Luz de mar abierto* así como en sus últimos libros, particularmente en *Un navío, un amor*, es casi inexistente, en favor de la poética de un escritor que aliado en y de la naturaleza, sabe que el lenguaje, en su carácter original es, en su función creadora, cómplice de la vida. Esa vida que para soñar, *abre los ojos* y crea, como toda la poesía donde la palabra poética es un vehículo de la revelación, con las palabras el mundo:

Para soñar la vida
profiere la primera sílaba
dice al azar el nombre de la cosa
y ésta se anima
y aparece.

⁹⁶ “Era necesario un libro tan esencializado como *Urracas* —nos dice Espinasa— para que Elsa Cross rompiera con una retórica muy suya un tanto monocorde que se le había hecho presente en sus últimos libros, como en *El diván de Antár* o *Moirá*, y tal vez esta liberación o despojo ocurre gracias a que el poema está escrito más de cara a sí misma que de frente al lector. [...] Sin menoscabo de sus cualidades, hay en los libros anteriores a *Urracas* —incluido *Bacantes*— una cierta teatralidad: se representa ante la mirada del otro” (1996: 73).

III.1.3 Del retrato hablado a la máscara poética (Invocación y evocación por la palabra)

El otro que lleva mi nombre
 ha comenzado a desconocerme.
 Se despierta donde yo me duermo,
 me duplica la persuasión de estar ausente,
 ocupa mi lugar como si el otro fuera yo,
 me copia en las vidrieras que no amo,
 me agudiza las cuencas desistidas,
 descoloca los signos que nos unen
 y visita sin mí las otras versiones de la noche.

Imitando su ejemplo,
 ahora empiezo yo a desconocerme.
 Tal vez no exista otra manera
 de comenzar a conocernos.

ROBERTO JUARROZ

La vida está en otra parte

RIMBAUD

Para que aparezca la poesía, para que cobre sentido su presencia, es necesaria muchas veces la aparición de un interlocutor y la creación de un mundo que ajeno a lo real, que siendo *otro*, merezca la pena de ser enunciado. Es obvio que la creación del espacio poético es ya *otro espacio* distinto del real, es otra realidad. Sin embargo, no toda la poesía descrea de lo real y tangible de manera radical y el espacio que crea está anclado al mundo e incluso al presente como una forma de apresar todo aquello que huye al paso del tiempo.

Existe otro tipo de poesía que bien podría compartir junto con Rimbaud la idea de que “La vida está en otra parte”. ¿Dónde, pues, estaría?, o, en su defecto ¿dónde estamos nosotros y el poeta? Quizá podrían explicarse estas preguntas aludiendo al ya tan conocido mito platónico de la caverna que supone que este mundo no es más que la sombra de un mundo ideal y los acontecimientos que se verifican en éste, no son sino derivaciones de una verdad que tuvo lugar en ese otro mundo.

En este sitio en el que vivimos, reflejo de aquel original, sólo nos es dado observar la sombra y por lo tanto no vamos a descubrir nada nuevo. Así, la única manera de recuperar, redescubrir, algo será a través de la memoria que se reencuentra con la *idea original*.

El poeta desencantado de su entorno, de lo real que observa, necesita recrear, reencontrarse, con aquel otro universo ideal; pero como sólo lo conoce en su forma de sombra, sólo lo intuye, necesita invocarlo para así reconocerlo y hacerlo propio. Este mecanismo que busca la identificación con el ideal se plantea en la poesía mediante varias vías que, no obstante, mantienen un núcleo central que las emparenta: el poder de la reminiscencia como medio para crear ese otro sitio que nos devuelve, por analogía, al lugar *original* del idealismo platónico.

En el caso de la poesía mexicana, este tipo de escritura encuentra algunos de sus representantes en los poetas Gloria Gervitz (1943), Elva Macías (1944), Francisco Hernández (1946), Manuel Ulacia (1953-2001) y Vicente Quirarte (1954), entre otros, aunque los caminos y procedimientos que involucran con este fin no sean idénticos o no todos los compartan.

Habría sin embargo dos tópicos en los que presentan claras afinidades. El primero de ellos es la construcción de poemas donde subyace una intención narrativa, característica acusada de una parte de la poesía mexicana, pero que en este tipo de escritura se desenvuelve no sólo con una mayor extensión (los poemas son construcciones generalmente más largas de lo habitual), sino también con una intención más precisa.

Si revisamos los textos más importantes de estos autores nos encontraremos frente a la creación de universos poético-narrativos donde se plantean no sólo acontecimientos ligados por personajes que se desenvuelven conforme a una anécdota, sino que también, en varios de ellos, se ofrecen los elementos típicos de la narrativa: diálogos, descripción —a veces minuciosa— de situaciones y lugares, y la construcción de una poesía menos *vertical* (sintética y con base en la ilación de versos) en favor de una poesía más *horizontal* (de cuño prosaísta).

Habría sin embargo que hacer algunas precisiones. Si bien su deseo de “contar historias” los acerca a la narración, observamos que ésta se desarrolla mediante la escritura de fragmentos que, conforme a un claro lenguaje poético, sólo nos permiten conocer momentos específicos, resplandores de una totalidad que únicamente podremos asir e hilar mediante la imaginación de aquellos sitios o instantes que el poeta ha dejado en blanco. Así, estos rompecabezas tienen como función rescatar temporalmente las partes de ese todo.

Migraciones (2002), en cuya última edición se recoge la obra de Gloria Gervitz publicada hasta esa fecha, *Ciudad contra el cielo* (1993) de Elva Macías; los poemas de gran extensión de Francisco Hernández, *Mar de fondo* (*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, 1986; *En las pupilas del que regresa*, 1990; *Habla Scardanelli*, 1992 y *Cuaderno de Borneo*, 1994) y *Origami para un día de lluvia* (1990) y *El río y la piedra* (1991), de Ulacia, son cuerpos poéticos cuya base es esa construcción de fragmentos a los cuales son, evocados primero, e invocados y convocados después, los personajes que les dan vida. Habría que decir que en Gloria Gervitz, estas historias se encuentran más entreveradas con el asunto principal del poema que como historias planteadas de manera narrativa desde su origen. Son voces y recuerdos que se mezclan con la búsqueda personal de la autora, en su necesidad de dilucidar su verdadero sitio en lo real: “¿Cuál porción de la realidad es más frágil/ la mía/ o aquella en la que me ven los demás.” A este respecto, ya en las notas de *Migraciones* nos advierte:

Intenté dar voz a los recuerdos olvidados, voz a esas mujeres que emigraron de Rusia y de Europa Central (entre ellas mi abuela paterna), a un país del que sólo sabían que estaba en América. Estas voces se funden con la más antigua, la de mi abuela poblana; quizá por eso, en mi poesía aparecen sueños soñados en español, en yiddish y en ruso. Porque la memoria traiciona, no puedo callar esas voces. Pero quizá también estos poemas son un manera de romper la distancia que me separa de mí misma. Hanna Arendt escribió: “Afortunado es aquel que perdió su casa, porque así todavía puede seguir soñándola”.

Esas voces son las emisarias de momentos de una historia no sólo personal, sino incluso colectiva, que en el cuerpo de los poemas aparecen como vehículo de recuperación, pero también de cuestionamiento. Lo esencial es la invocación de estas voces de la memoria, asumidas como sombras cuya presencia es constante, para así poder entablar un diálogo con el pasado y consigo misma:

¿Con qué puedo retenerte bajo qué tardes
 desde la vieja casa (hoy convertida en restorán) [...]]
 No te hablo desde el recuerdo
 Te hablo aquí ahora [...]]
 Ven entonces olvidada
 Ven y dime
 ¿me reconoces en ti?
 Arrástrame hasta la desembocadura del día
 Déjame en la quietud en su aspereza
 ¿Qué me vas a decir?
 ¿Qué más me vas a decir?

Algo similar ocurre en varios de los textos de Ulacia, poeta cuyas deudas con Octavio Paz y Luis Cernuda son clarísimas, particularmente en el largo y hermoso poema dedicado a su padre, *La piedra en el fondo*. Aquí el procedimiento fragmentario del que hablábamos está claramente precisado en la estructura del poema. Sostenido en la enunciación de dos versos que se repiten a lo largo del texto (“Mientras la respiración de mi padre/ poco a poco se apaga”) el poema es un contrapunto entre la memoria personal y fragmentaria del poeta y el presente representado por esos dos versos que se van modificando, aceleradamente, hacia el final:

Mientras la respiración de mi padre se apaga,
 la transparencia de la ventana me recuerda
 que afuera existe el mundo. [...]]
 Absorto en la fragilidad del tiempo,
 contemplo el mundo,
 otra vez la ventana,
 la familia reunida,
 y pienso que mi padre ya no habla,
 ya no ve, ya no escucha,
 que sus sentidos muertos
 empiezan a percibir el teatro del mundo
 a través de nosotros,
 que la única memoria de su vida
 son los fragmentos de nuestra memoria:
 inmerso rompecabezas del que faltan piezas.
 (*El río y la piedra*, 1989)

Ahora bien, en la creación de estos universos encontramos diferencias con la obra de los poetas del grupo anterior. La distancia que los separa está ligada con la intención que los produce: mientras Rivas crea una épica para hacer de su entorno un eterno presente sucesivo e incluyente, Macías, Gervitz y Ulacia, por su parte, reconstruyen un pasado (imaginario o no) al invocarlo.

Por su parte, Hernández —quien comparte con Rivas las afinidades propias del origen geográfico— sólo en *Mar de fondo* intenta una construcción similar a la que Rivas ha realizado a lo largo de su escritura, sin embargo, este poema “es un viaje, más que hacia la infancia, como superficialmente pudiera creerse, hacia estados que implican alteraciones [En él se] recuperan las sensaciones de la fiebre, de una ‘limpia’, el delirio, el encuentro con la mujer como imagen de una naturaleza ingente y amenazadora” (Homero 1993b: 7) . Si se compara este poema con, por ejemplo, *Relámpago la muerte* de Rivas encontraremos afinidades léxicas, de construcción del poema con base en textos cortos, e incluso anecdóticas (la presencia de la madre, la enfermedad del niño, el río crecido, la presencia de lo mágico, el hallazgo del cuerpo y el erotismo, el descubrimiento de la muerte en la muerte de los animales, entre otras), pero en el caso de Rivas la revelación de la infancia se convierte en un presente que acompaña al poeta todo el tiempo, como algo que puede ser terrible pero a la vez, gozoso, que es piedra de fundación y el edificio entero a la vez. Esta particularidad recorre toda la obra de Rivas, mientras que en Hernández, por el contrario, el recuerdo de la infancia se plantea únicamente como la invocación del pasado que incluye la certeza de un futuro incierto, que sería preferible no conocer: “La calle es un largo delirio hacia el futuro./ La casa, una pompa de jabón frente a una espina” (*Mar de fondo*).

Ya *En las pupilas del que regresa*, aquel futuro incierto se ha transformado en la convicción de que el pasado es un ancla terrible: “Con una piedra al cuello vi pasar mi infancia”. Sus permanentes retornos al pueblo natal culminan siempre con la certeza de la devastación: —“En ruinas la niñez, sólo la terquedad salva la vida”, “Donde mi padre tenía su consultorio, / ahora hay un sapo enorme, de piedra”, dice Hernández en su último libro (*Imán para fantasmas*, 2004). A las preguntas “¿Quién regresa ahora que vuelvo retornado?/ ¿A dónde regreso?”, el poeta se responde:

Descubro a mi madre con su piel ya enferma
y una sola palabra suya pone en movimiento
aquel lenguaje repleto de cáscaras jugosas
y de ceremonias donde el descorazonado era el viento.
Pero ni ella puede ayudarme a reconocer
el miedo de quien vuelve.
No hay nada en sus pupilas [...]
(*Imán para fantasmas*)

Probablemente el más leído, reseñado y seguido —junto con David Huerta— de los autores de esta generación,⁹⁷ Francisco Hernández ha transitado en los diversos momentos de su muy amplia obra, una ruta que va desde aquellos textos breves, juguetones e irónicos incluidos en sus primeros libros, hasta la construcción de una mitología personal, de filiación eminentemente romántica (en el sentido de que es propio del movimiento romántico, particularmente el alemán, la inclusión de la desdicha personal del poeta como una representación del

⁹⁷ No sólo por la numerosa cantidad de reseñas, aproximaciones críticas a su obra, tanto académicas como no académicas, e influencia en las generaciones posteriores, estos autores fueron incluidos en la lista del “Top Ten” que, solicitada por *Letras Libres* en su número 72 de diciembre de 2004 intentaba dilucidar quiénes, de entre 100 poetas consignados por la revista, eran los diez poetas mexicanos vivos más importantes. La otra poeta de esta generación incluida fue Coral Bracho.

divorcio entre Palabra y Mundo, Historia y Mito) donde, a través de las múltiples máscaras que ha creado, tiene la intención de encontrarse a sí mismo, retratándose en los otros a los que, mediante la palabra, ha llamado. Y aquí cabe hacer una primera distinción importante. Cuando decimos que el signo que distingue a estos poetas es el uso de la memoria a través de la palabra poética para reencontrarse con lo otro, aquel mundo *ideal* que proyecta sus sombras en la caverna platónica, aparentemente hablaríamos de evocación (remembranza) y no de invocación (propiciar, mediante el empleo poético del lenguaje, la aparición de lo otro). Sin embargo el mecanismo que opera en todos ellos no es, en esencia, un asunto nada más evocativo. Cuando estos poetas tratan el asunto de la infancia, por ejemplo, más que aludir a un simple recuerdo —aunque de su evocación parten en un momento anterior a la escritura—, llaman, invocan su presencia, porque ese es el mundo ideal —y personal— al que han tenido acceso y en el cual se suspenden. Es una poesía absolutamente intimista porque no alude, como en Blanco, Bartolomé o Rivas a un proceso más amplio o a un orden abierto donde todos, si fueran testigos de la revelación que estos poetas advierten, podrían tener cabida o compartirían su misterio. En el intento por recuperar *lo otro*, lo que en verdad sucede en la escritura de estos poetas es la puesta en escena de un teatro personal donde el actor principal es el poeta y lo que quiere recuperar es a sí mismo o a la imagen ideal —sea ésta desdichada o no— de sí mismo a través de una careta. En esta función el lector accede más como un *voyeur* que como un simple espectador. Resulta curioso, sin embargo, que al tiempo de ser una poesía tan personal, sea también una poesía, en Hernández, Quirarte y Ulacia particularmente, quizá demasiado “literaria”, excesivamente “cultural”, es decir, llena de alusiones y referencias a lecturas, poetas, músicos o circunstancias históricas claramente identificadas con “lo culto”.

Esta necesidad de desnudarse en la escritura se transforma necesariamente en el desdoblamiento de los autores en máscaras poéticas, segunda característica que comparten estos poetas y que permite la irrupción de varias voces en los textos o de un interlocutor que generalmente es él mismo, transfigurado en *otro*. Para intentar contextualizar este fenómeno, debemos hacer referencia a dos asuntos importantes para este análisis: el del doble y el de la máscara poética (*personae*). Ambos tópicos pueden observarse de manera independiente rastreando genealogías que se remontan hasta la tradición clásica grecolatina, desembocan en el renacimiento y clasicismo europeos hasta llegar al periodo romántico⁹⁸ y la literatura moderna posterior a Baudelaire.⁹⁹

Al desdoblarse en múltiples otros, varios de los poetas de los que nos ocupamos aquí cuentan con un horizonte de referencias que nos remiten lo mismo a un Hölderlin firmando como Scardanelli, que a un Pessoa habitado, digámoslo así, por las voces de muchos poetas que son él mismo: Álvaro de Campos, Ricardo Reis y

⁹⁸ Como bien señala Mario Praz refiriéndose al Dr. Jekyll de Stevenson, “El ‘doble’ [...] descende de una larga tradición que viene de mucho más lejos que el romanticismo alemán [si bien éste] la fijó y consolidó” (1988: 427). El estudio de Praz atiende particularmente el asunto del doble en la narrativa romántica. Desde el punto de vista psicológico este tema ha sido abordado por Otto Rank en *El doble* y Jacques Lacan en sus *Escritos*; James Frazer, en *La rama dorada* se ha ocupado también de este asunto, ahora desde una perspectiva antropológica, y son bien conocidos los aportes de Tzvetan Todorov al respecto, en su *Introducción a la literatura fantástica*.

⁹⁹ Sustrato éste que bien podría desembocar en el famoso “yo es otro” de Rimbaud, en el caso de la poesía, y en la sentencia de Flaubert “Madame Bovary soy yo”, para la narrativa.

Alberto Caeiro (por citar sólo a los más conocidos). Éstos, más que dobles son heterónimos y el mismo Pessoa los define destacando las diferencias respecto de la idea del doble romántico (aquel *doppelgänger* de Von Chamizo o Hoffmann, por ejemplo), ya que aquí el personaje creado por la imaginación del autor tiene una personalidad autónoma. Ya no es un doble, sino que cuenta, por sí mismo, con una historia individual y una obra, la que, a su vez, puede engendrar incluso una nueva corriente literaria: el neoclasicismo de Ricardo Reis, por ejemplo.

Del mismo modo, alguien como Vicente Quirarte puede hacer suya la posibilidad del desdoblamiento que crea una obra (*Cuaderno de Aníbal Egea*, 1990) o, en otro registro, el mismo autor podría ofrecernos como propia la voz de un Rimbaud en Abisinia dando pauta para entender (desde nuestra lectura) el guiño irónico: si el autor de las *Iluminaciones* decía “yo es otro”, ese “otro” puedo ser yo.

La cadena de desdoblamientos y asociaciones puede extenderse ampliamente y en ella participan, entremezcladas —como es de suponer para un autor contemporáneo consciente del horizonte literario que le antecede— las particularidades del doble romántico tanto como los heterónimos de Pessoa, las *personae* de Pound multiplicadas en los *Cantos* o articuladas también por Eliot en el “Prufrok”, el “otro” de Rimbaud o los diversos “personajes” que atraviesan las sagas míticas de Saint-John Perse, así como (hablando de la tradición hispanoamericana) aquellas criaturas eminentemente literarias como el Bustos Domecq de Borges y Bioy Casares, varios de los personajes del propio Borges o Cortazar, Maqroll el Gaviero de Mutis, etc. Ahora bien, en medio de esta suerte de juego de espejos, creo que la mejor manera de entender el fenómeno de desdoblamiento de un autor se encuentra en las ideas sobre despersonalización y simulación de las que hablaba Pessoa tratando de explicar la raíz de sus heterónimos: “el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y la simulación. Estos fenómenos —felizmente para mí y para los demás— se mentalizan en mí; quiero decir que no se manifiestan en mi vida práctica”.¹⁰⁰ Indudablemente, el tema de la despersonalización poética ha sido uno de los tópicos característicos de la literatura y la poesía modernas, cuya fuente, entre otras, se encuentra en la frase de Rimbaud —“Yo es otro”— arriba citada. Por su parte, la simulación a la que hace mención Pessoa hunde sus raíces en el culto a la personalidad romántica, que entendió la simbiosis de vida y arte como una sanción para transformar, justamente, la vida en arte.

El primer paso para estos desdoblamientos, en el caso que nos ocupa, ocurre como un proceso de invocación: el llamado a personajes camuflajeados o a otros seres que se reúnen alrededor del poeta respondiendo a su solicitud. Así por ejemplo, en la poesía de Ulacia abundan los “cuadros” de otros poetas con los que el propio Ulacia tuvo contacto, bien fuera personal o mediante la lectura (Aleixandre, Cernuda, Álvaro de Campos, Rimbaud, por ejemplo):

Buscas una imagen, una palabra,
una señal en la calle desierta
donde todas las puertas
están cerradas.

¹⁰⁰ Citado por João Gaspar Simoes (1987: 191).

Buscas una imagen donde puedas
reconocerte
y la hallas en los versos de Cernuda
a quien habías olvidado.
(*Origami para un día de lluvia*, 1991).

En su último libro, *El plato azul* (1999), publicado dos años antes de su trágica muerte, los retratos han ocupado ya el poema por completo. Poema largo que narra la historia de una pareja durante la segunda Guerra Mundial, *El plato azul* es la historia de un amor contada frente a un plato, y en el que, despojado ya de sus evidentes influencias, más asimiladas quizá, Ulacia propone una estructura que hilada mediante versos de regular medida, es una secuencia poético-narrativa, con todos los recursos que, formalmente, le son propios al relato en prosa, exceptuando sin embargo, el diálogo:

Nora fue una esposa ejemplar. Podía
haber sido la actriz
para una película de propaganda nazi;
horneaba pasteles, galletas, que decoraba
dibujando rostros sonrientes, como los niños
gordos y saludables de la Nueva Alemania.
cuidaba de su casa. Recibía como nadie.
Tenía un gramófono donde escuchaba
a Wagner, una radio donde oía
los discursos del régimen
—que ella, frente a él, admiraba—,
y una sirvienta que había trabajado
en casa de los padres de Paul,
por mera coincidencia.

La ya citada técnica del “retrato con personaje” que Evodio Escalante había advertido en su prólogo a *Poetas de una generación (1950-1959)*, y cuya procedencia la encontraba en la poesía de José Emilio Pacheco, tenía efectivamente y desde su perspectiva la intención de “suscitar la cadena de las identificaciones”, tanto entre el autor del texto y el del personaje retratado, como entre ambos y la identificación de los lectores (Escalante 1988: 10).

En este sentido, quizá sea Vicente Quirarte —junto con Francisco Hernández— uno de los mayores retratista de esta generación. En su obra aparecen citados y retratados más de 75 personajes distintos, entre escritores, pintores, protagonistas del *comic*, personajes literarios, actrices, y personajes inventados por el propio poeta. Así, conviven en su obra Peter Parker —el “hombre Araña”—, Rubén Bonifaz Nuño, Lucrezia Buti, Rimbaud, Melville, Lesbia, Cernuda, Edith Piaff, López Velarde, Juan Pablo Castel, Hegel o Miguel Ángel, entre muchos otros. La escritura de estos retratos, efectivamente, intenta “suscitar la cadena de las identificaciones”, pero va más allá: su tentativa es la de transformar el todo artístico y cultural en materia poética, en una operación que aún cuando suponga una excesiva “literaturización” del poema, en realidad apunta hacia la idea de que sólo en el arte y por el arte mismo, es posible aún que la poesía exista, y no sólo la poesía, sino la vida también. Al traer la Historia de regreso, en sus mitos, en sus nombres más reconocibles, es posible que la historia, como

eterno retorno paradójicamente desmitificado, se actualice. Así, podemos encontrar a un nuevo Tiresias en cualquier calle de la ciudad:

Y al hacer más largos nuestros pasos
 en pos del puerto y de la esposa,
 encontrar a Tiresias, las pupilas inertes,
 segando por momentos al silencio,
 tentando con su voz a nuestras venas:
 “Paquetitos de navajas, a peso.”
 (*Teatro sobre viento armado*, 1978)

Homenaje que cifra su encomienda en la expresión de una identificación entre el homenajeado y el poeta, sus retratos son generalmente la enunciación de un “yo poético”, el del poeta mismo, que observa pero es también afectado por la imagen, las palabras y la historia del personaje a quien se refiere:

HEINRICH BÖLL
 Conseguiste el primero de sus libros
 en el viejo edificio
 de una ciudad distinta
 al horror que conserva el mismo nombre.
 [...]
 No olvides por eso sus palabras,
 su afán por demostrar que la tristeza
 es una parte limpia de los hombres,
 como esas mañanas frescas
 en que tu adolescencia era un bien desconocido,
 embriagador y trémulo
 como el pelo recién lavado de Cecilia
 en la primera clase.
 (*El ángel es vampiro*, 1991)

La inclusión de ese “yo poético” es un asunto “personal” y deviene punto de soporte del poema. En el texto “Posdata para Filippo Lippi”, encontramos un buen ejemplo de lo anterior: (“Escúchame bien, maestro,/ mientras contemplo tu madona/ y su perfil por el que nace el día:/ la que vive en estos versos/ no inspiró el soneto más diamante de Petrarca/(...) Ella ama, suda, come y duerme, como todas/ (...) Pero ella, como Lucrezia Buti (...) al despertar se mira en el espejo/ y otorga a las paredes voz de plata./ A esa hora cantan los pájaros/ desde los Indios Verdes al Ajusco/ y salgo feliz, seguro como tú, Filippo Lippi,/ de tener por el mango la lanza de Amadís.” (*Calle nuestra*, 1980).

Su *Cuaderno de Aníbal Egea* (1990) es, asimismo, la caracterización total del retrato. Aquí, y al estilo de Borges (“Debo a Gregorio Monge las primeras noticias sobre Aníbal Egea”) o tan cercano a la conformación de un personaje al estilo del famoso Macqroll de Mutis, Quirarte plantea la construcción de este retrato pormenorizado: “El retrato que hasta ahora he podido trazar de Aníbal Egea tiene, en cierto modo, esas características: puntillismo de testimonios varios, aproximaciones desde diversos ángulos. Creo no traicionar la voluntad de Egea, dondequiera que se encuentre. Por lo que se deriva de la lectura de sus fragmentos, él buscaba una poesía para la Tierra, en consonancia con las pasiones más altas y los cuidados más comunes a los hombres”. La

declaración de los afanes poéticos de Egea no son otros que los del propio Quirarte. La búsqueda de esa “consonancia” ha sido la constante en una poesía que ha seleccionado de la obra artística y literaria sus propias filiaciones para retratarlas y, con ello, hacerlas también propias.

Algo similar, aunque de naturaleza distinta, como veremos más adelante, ha ocurrido en la poesía de Francisco Hernández. Su también abundante colección de personajes conforman una galería que lo mismo retrata a Sylvia Plath o Roberto Juarroz (*En las pupilas del que regresa*) que a Salvador Díaz Mirón u Octavio Paz (*Imán para fantasmas*). En la raíz de esa escritura existe, como decíamos atrás, un desdoblamiento.

Este desdoblamiento, la certeza de ser otro al que se necesita reconocer, se evidencia también y de manera constante en la poesía de Ulacia: “la mirada revela/ el deseo de ser/ uno en vez de dos” (*El río y la piedra*). Esta necesidad de conciliarse con el otro es patente en gran parte de sus textos:

somos una sola Persona
 con dos rostros en una sola cara
 como la luna
 uno que muere
 y otro que se libera
 mudando de cuerpo
 por eso existimos
 somos el cuerpo de Dios
 Dios cambia por nosotros.
 (*El río y la piedra*)

En Gloria Gervitz existe una preocupación similar. Si en *Leteo* leemos: “Como si tuviera nostalgia de lo que estoy siendo/ Nostalgia de mí/ Como si pudiese comenzar de nuevo”, en *Pythia* la intensificación de esta búsqueda es aún mayor.

Pythia es la pitonisa del Oráculo de Delfos; es decir, la intermediaria de la revelación, la que porta, bajo el signo del enigma, la sabiduría, pues tiene el conocimiento que del futuro le han dictado los dioses.

Este poema, estructurado en cuatro partes puede tener varias lecturas. Me explico. La poesía de Gloria Gervitz se ha caracterizado por la constante inclusión de un monólogo que en realidad es un diálogo implícito con varias mujeres (la madre, la abuela, u otras voces femeninas anónimas) que finalmente son ella misma, en el intento por explicarse, desde el origen. En *Pythia* existe un cambio, un viraje hacia el deseo de percibir el futuro, pero el diálogo explícito que se establece con la pitonisa, “esa otra incomprendible yo”, es un diálogo que nuevamente es un monólogo con la propia Gervitz. Ella, autoinvocada, “tránsito yo misma”, advierte la imposibilidad de comprensión hacia el dictado oracular porque las palabras, vía de posible iluminación o de conocimiento, son elementos sueltos que nada pueden decir pues no son ningún asidero ante la certeza de vacío que provoca la conciencia:

Como una medusa la conciencia
 quema este cuerpo oscuro y obediente
 estas palabras

pobre cosa inerme y sonámbula
 que acabará cubriéndose de hierba
 ¿o soy yo la que me he perdido?

El reconocimiento de la inutilidad del lenguaje como vehículo de revelación dota a todo el volumen de un escepticismo dramático y una tensión poética bien lograda, pues se llega a esta certidumbre precisamente invocando a la palabra, a sabiendas de que ésta: “cierva/ en la amplitud del silencio/ se desploma/ dócil en su infinita contradicción/ en su misericordia”. La articulación contenida de los versos y la medida con que Gloria Gervitz inicia el desciframiento de su propio enigma habla de un trabajo decantado que se aleja de cierta impostura poética fundada en los tópicos comunes de la memoria o la infancia que, por ejemplo en *Migraciones*, era muy evidente. Aquí, la concreción toma el lugar de lo “certificadamente” poético, y la retórica cede ante la construcción de una “experiencia verbal”, independientemente de que ésta tenga su origen en una “experiencia individual”.

Antes dije que las lecturas de este poemario podrían ser varias y también una sola que las unifica. Si *Pythia* es una invocación a la pitonisa, puede verse también como un reclamo o un cuestionamiento que se desdobra para responder a sus preguntas. O, quizá mejor, como un acercamiento al enigma propio, cuya solución se cifra en los últimos versos del poema: “y me llené la boca de tierra/ para callar a las palabras”.

En la poesía de Elva Macías podemos encontrar también, como en estos autores, la necesidad de estructurar su poesía con base en relatos. Ya en “Los pasos del que viene”, “Voz escanciada”, e “Imagen y semejanza”, la autora —en cuya obra encontramos ecos de Rosario Castellanos e, incluso, de poetas como Olga Orozco o Blanca Varela— había escrito pequeñas historias. En *Ciudad contra el cielo* (1994), la experiencia de estos acercamientos le sirvió para realizar un poema extenso, dividido en cuatro partes (“Ciudad interior”, “Ciudad prohibida”, “Ciudad exterior”, “Ciudad perdida”) donde asistimos a la escenificación cifrada de una guerra que, en su interior, es una velada historia de amor.

Ciudad contra el cielo es, como *Migraciones*, una historia de voces: las de la nodriza, el príncipe y su madre (o la amante, el guerrero y la poeta misma en su función creadora, de acuerdo con otra posible lectura). También escuchamos la voz del cronista de estas varias ciudades que son en realidad una sola en sus distintas facetas. Ciudad sólo posible en el interior de sus habitantes y, por lo tanto —y como ellos mismos—, cuerpo vivo, sensible y en constante movimiento: “Ah, ciudad que viaja para desconcierto de las caravanas. Ninguna cartografía señala su espesor de tejo sobre el polvo”.

Hay en esta *Ciudad...* mucho del amor incestuoso que se ofrecía en *Voz escanciada*. Asimismo, nos ofrece uno de los aspectos temáticos asiduos en la poesía de Elva Macías: las relaciones familiares, esa maraña que se teje de amores, ausencias y traiciones que, no obstante revelar ese oscuro filamento, ofrece también la posibilidad de reconstruir un pasado imaginario, ideal, al invocarlo. En el intento por recuperar lo otro, la voz poética se desdobra, y por eso surgen voces, diálogos, máscaras poéticas que permiten asir lo real-ideal, y que conducen, finalmente, a un reconocimiento.

Sin embargo, y como habíamos anunciado atrás, en la poesía de Francisco Hernández este desdoblamiento alcanza su nivel más radical. Si desde los inicios de su escritura, como decíamos, encontramos un esfuerzo por “contarnos” historias o momentos de personajes “célebres” (particularmente en los poemas cuyo asunto es algún momento o estampa de escritores, pintores o músicos), en sus libros, *En las pupilas del que regresa*, *Moneda de tres caras* (que incluye *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli*, y *Cuaderno de Borneo*) la búsqueda del otro, que es él mismo, se ha ido transformando en un desdoblamiento total y en una identificación absoluta con los personajes que ha escogido. Como en la literatura romántica, tan cara a su producción, el asunto del doble se convierte en el meollo de toda una poética destinada a reconocerse en el ideal —que en este caso, por cierto, está representado por importantes figuras culturales: Schumann, Hölderlin y Trakl.

Así, si *En las pupilas del que regresa* —ciclo que continúa el iniciado por el poeta en *Mar de fondo* y culmina, al menos hasta ahora, con el “Cuaderno de un retorno a mi pueblo natal” (en explícita referencia a Aime Césaire) incluido en *Imán para fantasmas*— el poeta vuelve absolutamente desencantado al lugar geográfico de su origen convertido ahora en un basurero, en sus siguientes producciones el distanciamiento del yo poético es total y se concentra en la exposición de sus distintas máscaras a las que invoca y reúne en dos largas y culturalmente prestigiadas historias de amor: la de Clara y Robert Schumann y la de Friederich Hölderlin y su amante, Susette Gontard,¹⁰¹ así como en la invención de otra: la que a partir del enamoramiento real de Trakl con su hermana Grete supone el viaje del poeta a Borneo, viaje que, en sentido estricto, nunca sucedió.¹⁰²

En el primero de ellos, Hernández asume el yo poético en el inicio de la obra y plantea el conflicto con lo real que finalmente será el que lo lleve a buscar en los modelos una forma del mundo ideal que no le pertenece:

Hoy converso contigo, Robert Schumann,
 te cuento de su sombra en la pared rugosa
 y hago que mis hijos te oigan en sus sueños [...]
 Estoy harto de todo, Robert Schumann,
 de esta urbe pesarosa de torrentes plomizos,
 de este bello país de pordioseros y ladrones
 donde el amor es mierda de perros policías
 y la piedad un tiro en parietal de niño.
 Pero tu música, que se desprende
 de los socavones de la demencia,
 impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos
 y lleva hasta mis ligamentos y mis huesos
 la quietud de los puertos cuando el ciclón se acerca,
 la faz del otro que en mí se desespera
 y el poderoso canto de un guerrero vencido.
 (De cómo Robert Schumann...)

¹⁰¹ Ya en *Oscura coincidencia*, en el último poema “Y la fuga”, Hernández intentó un primer desdoblamiento, no tanto del yo poético, sino del personaje a que se refiere este poema largo: Camila, la gata, es también su amante, enmascarada.

¹⁰² De los acercamientos y análisis académicos relativos a la escritura de Francisco Hernández, quizá el más amplio sea el de Angélica Tornero que en “Las cárceles del delirio: la poética de *Moneda de tres caras*” (2000: 184-311) revisa la estructura y recursos poéticos de los libros aquí señalados, estudiando tres aspectos que, a su juicio, permiten analizar la poética de Hernández a la luz de las teorías de la posmodernidad. Estos aspectos son: “Tomar de la tradición un texto de referencia y reescribirlo”, “diluir el sujeto” y “Tercera, la autoría está diseminada y no interesa” (209).

En este largo fragmento con el que da inicio *De cómo Robert Schumann...*, se pueden observar claramente los motores espirituales de una obra que se asienta en la imposibilidad de convivencia con lo real, por un lado, y en la necesidad de buscar en las máscaras que ha elegido el poeta, “la faz del otro que en mí se desespera”. Por otro lado, no es accidental que los modelos elegidos por Hernández sean, a su vez, seres alienados de la realidad, dobles ellos mismos:

Eras dos, Robert Schumann,
 dos gemelos distintos en un solo cerebro
 verdadero.
 Uno quería que tu corazón
 se enterrara dentro de un violín
 y el otro que se sembrara
 en una maceta[...]
 Eras dos, Robert Schumann,
 dos gemelos distintos viviendo al borde
 de un ventisquero.

A este respecto, el propio Hernández ha dicho que “La locura siempre me ha seducido. Es algo que me atrae por ese desligamiento de lo real, ya que la realidad verdaderamente no tiene compasión. [...] Y esto es lo que me ha acercado a Hölderlin, Schumann y actualmente, George Trakl” (Espinosa 1993: 31). Así, entre lo real devastador y la ilusión de esa otra realidad ideal se teje una delgada pero poderosa liga.¹⁰³

Al invocar a Schumann, a Hölderlin, Trakl, o incluso al coplero Mardonio Sinta, este autor pone en boca de “otro” el discurso poético, cargado de referencias culturales y, a la vez, personales. No obstante, es pertinente señalar que respecto a los textos de Mardonio Sinta, (este sí, verdadero heterónimo construido por Hernández) recogidos en *Quien me quita lo bailado* (2003) la cercanía del propio autor con la tradición de la lírica popular veracruzana le permite realizar un trabajo menos artificioso, construir una máscara menos visible, aunque por momentos su “lírica” se ve invadida por motivos o giros poéticos impensables en un coplero real. Pero, personaje *dixit*: “le canto a Rubén Darío/ con estas rimas astrosas/ Desde niño desvarío./ Le cantan mejor las rosas”.

En *Habla Scardanelli*, su trabajo más acabado, el desdoblamiento se verifica de una forma absoluta. Aquí, y parecido al procedimiento narrativo de la *mise en abyme*, o las cajas chinas, la voz de Hernández invoca y da voz a *Scardanelli*, personaje creado a su vez por Hölderlin para firmar su obra desde la locura. Pero esta sucesión de máscaras no finaliza allí. En forma paralela aparece en el poemario otro personaje: Diótima o la Griega, nombres que Hölderlin utilizó para nombrar a su amante, muerta prematuramente, Susette Gontard, y que Hernández retoma para imaginar y escribir un diálogo entre las dos máscaras creadas por el poeta alemán. De este modo, la palabra poética de Hernández es, simultáneamente, las imaginarias voces de Hölderlin y Gontard, transfigurados en *otros*. (Aunque por “gracia” del amor y del desdoblamiento puedan ser uno solo: “El relámpago cruza una

¹⁰³ En este sentido, un interesante ensayo de Clément Rosset, *Lo real y su doble*, advierte que “Esta fatalidad la encontramos también en el esnobismo y, de manera general, en todos aquellos que, al dudar de ellos mismos, buscan la salvación en un *modelo*: mágico otro que, según espero, habrá de librarme de mi destino, pese a que me encierra inexorablemente en mí mismo” (1993: 99).

pared de cielo/ y por instantes somos idénticos, / como dos espejos enfrentados/ [...] Cuando desde la muerte venga la Griega a visitarme,/ encontrará su rostro en el espejo de mi cara”).¹⁰⁴

En una pequeña nota que antecede a este libro se establece que “Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones”.¹⁰⁵ Este libro que Espinasa ha considerado como “uno de los poemas de amor más intensos en la literatura mexicana” (1994: 13) es, en efecto, un libro sobre la pasión, pasión que, dominada por el espacio lírico que asume Hernández como la forma idónea para hablar de la Griega, rehuye —no obstante y a diferencia del propio Hölderlin—, de la experiencia de lo divino como consecuencia del dolor acuñado por la pérdida. El *Scardanelli* de Hernández no aspira a ninguna trascendencia ni encuentra para su dolor remedio en lo divino:

Cómo cantarte, Diótima, sin vino
y con el piano mudo que a señas me congela.
Cómo describir, en su cadencia, tus lentas ceremonias
si no puedo beberte de mi vaso,
si no te me atragantas rumorosa
si la botella rota no conserva tu ardor
ni los reflejos.
No hay alcohol, amantísima Griega de voz noble,
comparable a tus claras humedades:
las de tus ojos grandes y en destierro,
la de tus frescas lágrimas fingidas,
las de tu vientre ajeno que humea bajo la lluvia.
[...]
Brilla el perfecto sol de los nocturnos.
El veneno en silencio merodea.
La quietud con sus fauces me rodea.

Las “Palabras de la Griega”, más que “un eco” se transforman en los varios apuntalamientos de la historia narrada y conforman una suerte de vaticinio para el propio Scardanelli. Mientras éste sueña, habla, canta y escribe

¹⁰⁴ El surgimiento del espejo es otro de los recursos que en los poetas de este grupo aparece junto con aquella aura de predestinación del yo poético en su relación con ese otro al que invocan y que puede concretarse en esos otros ideales —poetas, pintores, etc. o ellos mismos en su infancia— que describen El diálogo con ese doble que allí se les enfrenta permite el surgimiento del llamado. Dice Ulacia en “El viaje”:

Un muchacho se mira en la ventana
el cristal impide tocar al otro
sólo en el sueño la caricia encarna
el aliento empaña la doble imagen:
el rostro, el paisaje en movimiento [...]
la realidad como el espejo roto
se fragmenta
¿qué es más real el cuerpo o el reflejo?

Y es en este constante dilema donde surge la invocación. Al traer, por medio de la palabra al *otro*, el poeta intenta dar respuesta a la pregunta expresada en este caso por Ulacia, pero que, paradójicamente, lo lleva nuevamente a un distanciamiento con lo real, aunque tal vez ese sea su verdadero propósito: encontrar en la memoria de la máscara que invoca, aquel otro mundo ideal que supone cierto.

¹⁰⁵ Ya F. Beissner había señalado que, dentro de los poemas de la “locura” de Hölderlin existía uno, “Wenn aus der Ferne”, en el que la voz “del poema es femenina y [...] pertenece a Diótima, que se dirige a su amante que la ha abandonado y que, una vez lejos, vuelve su cara para mirarla” (Ortega 1997: 51).

(nombres de las distintas secciones del texto que se van intercalando a lo largo del poemario), la voz de la Griega va guiando, descifrando y vaticinando, desde la muerte, el propio destino del poeta:

Rodéate de grises
y brillarás en la oscuridad [...]

Se esbozan tus gestos en el vacío:

en el aire la escritura resulta irrespirable.

Mas siempre lo supiste.

Toda escritura está en el aire,

cuerda que a tu cuello se ciñe.

Visto como “narración”, el poemario inicia con el conocimiento de los amantes y finaliza con la certeza de Scardanelli respecto de su propia muerte y el último veredicto de la Griega, citado con anterioridad. Pero más allá de la historia, el cuerpo poético de este trabajo se basa en la intervención de los distintos “tonos” asumidos por el propio Hernández-Scardanelli y en la reunión de los textos dentro de una estructura dialógica no explícita, pero sí evidente, entre lo que Hernández quiere que su personaje masculino nos diga y la respuesta que pone en boca de Diótima, no sólo sobre el amor y los celos, asuntos aparentemente primordiales del poemario —y en general de su producción—, sino sobre todo, acerca del proceso de la escritura visto como destino, a la manera romántica.

Lo que en Gervitz, Macías y Ulacia son voces que existen y hablan en el espacio del poema, en Hernández devienen rostros asimilados al del poeta y la distancia que, al menos en los dos primeros libros de su trilogía mayor, existía entre él y la máscara, en *Cuaderno de Borneo* se ha extinguido. Aquí ya no hay una conversación con el personaje, ni una invocación de las máscaras de otro. Aquí Hernández ya es Trakl y su discurso —que no tiene más punto de coincidencia con Trakl que la enunciación de una vida atormentada— asume la sustancia alienada que propositivamente ha buscado el poeta:

Afra, ¿por qué no me devuelves los ojos?
Los tienes metidos en el sexo o enterrados en una
maceta o flotando dentro de una botella de arak.
A veces, siento cómo los sacas de esos lugares y los
besas, los muerdes, los arrojas al piso y permites que el
gallo blanco los haga saltar a picotazos.
Algún día los dejarás en la basura.
Entonces volveré a ver el mundo como es y mi corazón
recobrará su paz

(“Cuaderno de Borneo”. *Moneda de tres caras*).

Ya en 1995 Francisco Hernández había aventurado los riesgos de esta poesía que lo llevó del retrato a la máscara. Entonces había dicho: “Las máscaras te hacen más poderoso y puedes llevar a cabo ceremonias que nadie te creería con tu cara. Al usar la máscara, eres de alguna manera invisible e impune. El riesgo es no quitársela a tiempo o que se adhiera para siempre a tu rostro verdadero” (citado en Sosa 1995:3). Desafortunadamente, ese riesgo parece haberse cumplido en la poesía de un autor que en sus últimos trabajos ha reproducido sus propios

esquemas dando lugar a una retórica carente de tensión poética. Al respecto, José María Espinasa ha advertido, refiriéndose a los poemas incluidos en *Imán para fantasmas*, que el poeta

cae en el peligro del ventrículo: le vemos mover la boca aunque la voz se proyecte, y descubrimos entonces que el interlocutor es un muñeco. Hernández lo sabe y no pretende engañarnos, incluso utiliza esa condición escenográfica para dar intensidad a su poema, proponiéndose él como muñeco. Sin embargo no consigue convencer a su lector, no entra en sintonía con él. Esto ocurre al menos en dos direcciones: la primera —la referencial— hace que la presencia de las figuras tutelares, sean Césaire, Paz o Díaz Mirón, estén demasiado presentes y el texto, más que seguir un modelo, hacer homenaje o un pastiche, se queda en pura reverencia [...] Muchos de sus modelos son ya de por sí densos e incluso solemnes (en el buen sentido), pero si esta solemnidad se duplica pierde sentido ritual (2005: 75).

En efecto, en las distintas voces que la poesía de Hernández acuña a partir de sus poemas de larga extensión, encontramos muchas veces esa reverencia y “solemnidad” de la que habla Espinasa. Sus máscaras, masculinas o femeninas, no se permiten nunca cuestionar su sentido poético: se les invoca en tanto que para el poeta es forzoso “contar *su* historia”: la de ellos como marco de referencia para la expresión de la historia de Hernández mismo. Así, el contrapunto que una figura como La Griega establece en *Habla Scardanelli*, por ejemplo, no tiene otro propósito, como decíamos, que guiar, “vaticinar”, el destino del poeta —Hernández, *desdoblado* en Hölderlin— y no existe más indagación sobre la naturaleza de Susette Gontard que aquella que permite seguir la secuencia de la vida de Hölderlin y —*desdoblada* en Diótima— el establecimiento del destino de Scardanelli.

La adopción de una voz femenina dentro del poema es un asunto que otro poeta de esta generación, David Huerta (1949), ha asumido también, con total conciencia. En *Historia* (1990), según él mismo afirma, tenía la necesidad de indagar sobre el ser femenino, “Y eso es lo que a mí me preocupaba [...]: siquiera abocetar el principio de una preocupación sobre el ser que uno tiene enfrente, el ser que uno abraza, el que uno recuerda o con el que uno se duele o se conduele que es el ser amado [...] ¿Y cómo hacerlo? También procurando ser esa persona, ese ser” (Horno Delgado 1997: 201). Se establece así un diálogo, un acercamiento a esa otredad que en *Historia* se recrea en la certeza del yo poético cuando dice, por ejemplo, “yo soy la novia”.

Este libro contiene algunos de los más logrados poemas de corte amoroso, que lo identifican con la estirpe del “Tango del viudo” de Neruda —claro deudor—, o con “Alta marea” de Enrique Molina. He aquí un fragmento del poema “Oración del 24 de diciembre”:

Ven con tus pasos negros, híbridos, infectados. Entra en la
sal de mis ojos y despójame de la extrañeza, dame la santidad,
húndeme en los deslizados fragores de tu carne.
Tocaré tu
rectitud, me desharé en los trapos con que tú me recogerás —un
fardo solo por los callejones, listado por la sanguaza
de la luna clemente.
El mar te une. Lanzas de oro.
Despójame de la extrañeza. Cúrame. Levántame de la tierra sucia.
No te mueras, no ceses, no te desvanezcas. Penetra en la gasa de
mi desmayo y sóplame. [...]
Lávame. Quitame estas mugres metafísicas. Dame panes y
relicarios, dormidas águilas y espadas, ropas dignas y una

serenidad de porcelanas y de tés. Límpiame para que pueda verte
sin vergüenza en medio de la noche resplandeciente.

Aquí, como en buena parte de la obra de Huerta, la palabra es vehículo de la invocación, en este caso, de la amada. A ello contribuye el reiterado uso del versículo —forma que Huerta adquiere de su conocimiento de Neruda y de cierta parte del surrealismo sudamericano, pero también de José Carlos Becerra— que permite la construcción de amplios espacios verbales que requieren de un interlocutor, ese “otro” al que el poema le habla y con el que dialoga. *Historia*, efectivamente, se plantea como una aproximación al ser femenino, incluso desde su voz, pero también nos habla de la necesidad de brindar a “la otredad” el lugar exacto al que pertenece dentro del lenguaje.

Ya Octavio Paz, en *El arvo y la lira*, había definido a la poesía como “la búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*” (1972: 261), donde ésta era “la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello” (266). El reiterado intento de Huerta por brindar a la “otredad” un espacio dentro del lenguaje que se transforma en poema, ha permitido que su *Incurable* (1987), por ejemplo, sea un palimpsesto de voces y fragmentos que de algún modo lo acercarán al grupo de poetas tratados en esta sección, sobre todo en lo que se refiere a su carácter discursivo y a la construcción de historias fragmentadas habitadas por la multiplicidad de las voces. Sin embargo, y a diferencia de un autor como Hernández —en quien la máscara ha devenido rostro y su confianza en los poderes del lenguaje del “otro” es absoluta—, Huerta “desconfía del lenguaje, como de la realidad, y no lo concibe sino como un ‘simulacro’” (Fernández 1994:20):

El otro que se agazapa siempre asoma, sanguinario, es el tercero en juego para la carne
personal. El método consiste
en ver a los ojos esta cara del simulacro “sin engaño ni sufrimiento”

(*Incurable*)

Así pues, la función primordial que Huerta le asigna a la palabra poética (y cuyo análisis realizaremos en el apartado siguiente) es otra y tiene, más allá de los temas que el poeta trata, una condición de origen que no puede verse más que como la búsqueda dentro de las formas, como la investigación permanente del lenguaje poético, su relación con las cosas que designa y el lugar del poeta que las nombra (“no escribo siempre desde el mismo lugar” nos dice en *Incurable*).

III.1.4 El hechizo de la forma. De la más tradicional de las palabras a la palabra como búsqueda

El sistema poético hase convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Antes de entrar en materia se impone la necesidad de definir algunas ideas importantes para entender algunos problemas de los que hablaremos en este apartado. Dichas ideas son las mismas que se reiteran aquí y allá para hablar de poesía contemporánea y, por lo mismo, pudiera parecer que no hace falta abundar más en el asunto. Sin embargo, apenas removemos un poco el cúmulo de definiciones, nos damos cuenta de la necesidad de precisar cuáles son las suscritas aquí entre tantas posibles. Vistas así las cosas, resulta evidente el hecho de que no existe una definición de tradición idéntica en cada una de nuestras etapas históricas como, del mismo modo, las divergencias sobre los conceptos de modernidad varían según los autores y el legado al que éstos pertenecen (el mundo anglosajón, la tradición francesa, alemana o hispanoamericana, etc.).

En efecto, cada momento determinante de la historia literaria posee una idea particular de tradición en la medida en que esa es nuestra manera de asimilar toda una herencia acumulada al paso de las épocas y sus autores. En este sentido, existe un concepto de tradición para el clasicismo opuesto a la tradición surgida del romanticismo; por su parte, ambas divergen del modo en que un poeta como Valery, Pound o López Velarde observan aquel pasado. El concepto de tradición no es idéntico para Eliot, Paz o, por poner otro ejemplo, Harold Bloom,¹⁰⁶ del mismo modo que la concepción de modernidad formulada por Paz apenas si tendría que ver con las ideas expresadas a este respecto por Borges o Lezama.

Más aún, existe un modo de ver aquel pasado en tanto que es normativo (suerte de preceptiva legitimada por un canon) o, asimismo, podemos ver nuestra herencia desde una perspectiva que actualiza tales normas recuperando o no su vigencia. Incluso, puede romperse todo vínculo con aquel pasado (como harían las vanguardias europeas de principios del siglo XX) o suscribirlo idealmente como una alternativa actual hacia el clasicismo, según pensó en algún momento Jorge Cuesta siguiendo el antiromanticismo de Valery. Tal fidelidad a un pasado vivo puede ser el resultado de una reflexión profunda que engendra una conciencia radical como la de

¹⁰⁶ Aunque podríamos encontrar más divergencias que afinidades, —pensemos en “la tradición de la ruptura” de Paz y la *Angustia de las influencias* (1977) o *El canon occidental* (1995) de Bloom, por ejemplo—, ambos tienen, sin embargo, una cosa en común. Dice Paz “Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical.” De esa misma extrañeza nos habla también Bloom al señalar que lo que convierte a un escritor o una obra en canónicos es “una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla con extrañeza. Walter Pater definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica. El ciclo de grandes obras va desde la *Divina comedia* hasta *Fin de partida*, de lo extraño a lo extraño. Cuando se lee una obra canónica, por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos. Recién leídas, la *Divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Fausto*, *Hadji Murad*, *Peer Gynt*, *Ulises* y *Canto general* tienen en común esa cualidad misteriosa, esa capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa” (1995: 13).

Cuesta o, contrariamente, ese pasado puede asumirse como un referente seguro ante el caos amenazante producto de la desintegración moderna.

Una vez dicho lo anterior, creo que es indispensable hacernos de una idea clara sobre cuál es esta situación que, desde el presente, nos enfrenta a un pasado y a la vez nos proyecta hacia un futuro. Estas tres categorías temporales: pasado, presente y futuro determinan cada una de las concepciones respectivas acerca de lo que entendemos por tradición, según se ponga el acento en alguna de ellas. Para los efectos de este trabajo, citaré tres concepciones de la tradición que, a mi juicio, resultan ilustrativas de todo lo que venimos diciendo. Sin embargo, antes quisiera puntualizar que, al igual que otros tantos trabajos que se han ocupado de este asunto, en esta reflexión sobre la poesía contemporánea que se escribe en México es determinante aclarar qué entendemos por modernidad: en qué momento nace y cuáles son las características que la distinguen. Así como existe una tradición clásica, hay una tradición moderna. Comenzaremos tratando de aclarar cuál es ésta.

Se reconoce a Baudelaire como el origen del arte moderno en la medida de que fue el primero en expresar con detenimiento un fenómeno realmente inédito en la cultura occidental del siglo XIX. Citemos aquel fragmento célebre de “El pintor de la vida moderna”:

De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar modernidad, pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y no inmutable (Baudelaire 1995: 92)

A partir de entonces se tiene una conciencia nueva sobre la temporalidad. Antes que una secuencia o una oposición entre pasado y presente similar a la “Querrela entre los Antiguos y los Modernos”,¹⁰⁷ para Baudelaire se ha alterado la continuidad misma entre los elementos que integran la lógica del tiempo: pasado, presente y futuro. Es decir, aparece por vez primera la idea de una temporalidad discontinua expresada mediante una paradoja característica de la modernidad: “lo eterno de lo transitorio”. Fenómeno que nos lleva, asimismo, a advertir otra de las características fundamentales de la modernidad: su proyección hacia el futuro, rescatando de la *actualidad*— justamente— aquello “eterno” que nos garantice una posibilidad de futuro. Lo curioso en este caso es que lo eterno haya derivado en un culto a la novedad y que, asimismo, la proyección hacia el futuro baudeleraiano se haya asimilado a la idea secular de progreso continuo, el que rompe con ese pasado al que “supera” (idea que originó el radicalismo experimental de las vanguardias).

Una vez perfilados los orígenes de la modernidad poética junto con dos de sus características más importantes, la idea de discontinuidad temporal y su proyección hacia el futuro —la tercera sería su radical

¹⁰⁷ El asunto de esta querrela —que tuvo lugar en Francia e Inglaterra a fines del siglo XVII, y en la que participaron, entre otros, Pascal, Boileau, Bentley y Swift—, como nos explica Gilbert Highet, era ésta: “¿Deben admirar los escritores modernos a los grandes autores griegos y latinos de la Antigüedad? ¿O acaso no han sido superados y dejados atrás los modelos clásicos de la literatura? ¿Debemos limitarnos a caminar sobre las pisadas de los antiguos, tratando de emularlos y esperando, cuando mucho, igualarlos? ¿O podemos abrigar confiadamente la ambición de superarlos?” (Highet 1978: 412).

heterogeneidad—, me gustaría aludir a dos autores que, ya en siglo XX, han abordado el problema de esta nueva manera de entender el desarrollo de la historia cultural y poética contemporánea. Me refiero a T. S. Eliot y a Octavio Paz. Ambos responden a la pregunta que el sentido común nos lleva a plantear: ¿existe una tradición de la modernidad? La interrogante no es una simpleza, como parece a primera vista. En ella existe una contradicción que opone un criterio de inmutabilidad pretérita (la tradición) al de cambio permanente (lo moderno, en su acepción latina: reciente). En este sentido, tal contradicción es suscrita sin alteraciones por la idea de Eliot acerca de esta peculiar tradición que:

Involucra, en primer lugar, el sentido histórico [...]; y el sentido histórico involucra una percepción no sólo del carácter pretérito del pasado sino también de su presencia [...]. Este sentido histórico —que es un sentido de lo intemporal tanto como de lo temporal y, asimismo, de lo intemporal y lo temporal juntos—, es lo que hace a un escritor tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace al escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su contemporaneidad (Eliot 1997: 41).¹⁰⁸

Por su parte, Octavio Paz atiende el problema de la siguiente manera: “La literatura moderna está hecha de sucesivas negaciones de la tradición; al mismo tiempo, cada una de esas negaciones perpetúa a esa misma tradición. Cada autor nuevo necesita, en algún momento, negar a sus predecesores: así los imita y los prolonga. Sobre, o más bien: debajo de esas rupturas, la tradición da unidad y continuidad a nuestra literatura. Aclaro: no anula su diversidad, la hace posible, la sustenta” (1993: 18).¹⁰⁹ Me importa destacar de estos autores citados dos aspectos. El primero tiene que ver con la presencia (según Eliot) del pasado en el presente, una concepción que observa la tradición no sólo en su “carácter de pretérito”. Asimismo, me interesa la idea de las sucesivas negaciones señalada por Paz —“rupturas” diría él—¹¹⁰ un elemento constitutivo de esta idea de modernidad que, decíamos más arriba, dará origen a la heterogeneidad de experiencias y expresiones contemporáneas.

¹⁰⁸ La traducción es mía. El original dice: “Tradition is a matter of much wider significance [...] It involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...]. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity”.

¹⁰⁹ Más allá de las múltiples críticas a la idea de “modernidad” como principio rector, expresadas desde finales del siglo pasado, creemos, con Yvon Grenier, —en su muy convincente explicación del pensamiento político de Octavio Paz *Del arte a la política*—, que “la modernidad es uno de esos conceptos totalizadores cuya utilidad se desvanece al someterla a un examen serio de definición [...] Cabe preguntarse si ‘la modernidad significa algo en absoluto más allá de un cambio de ritmo del propio cambio’” (2004: 115).

¹¹⁰ “[...] desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición es siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición” (Paz 1984: 18). Sin intentar polemizar sobre este asunto, valga sólo recordar que en “Recuento de un año antológico” Gabriel Zaid (1979: 107-109), como nos recuerda Stanton, hablaba ya del problema inherente al concepto acuñado por Paz en el sentido de que era “una noción que no deja de provocar cierta perplejidad. Gabriel Zaid no tardó en advertir uno de sus peligros inherentes:

Ahora bien, existe otra característica de la modernidad que no hemos mencionado aún. Me refiero a su carácter eminentemente escéptico, en donde el examen constante del pasado y el presente es el motor del cambio que nos proyecta hacia el futuro pero, a la vez y en una segunda vuelta de este escepticismo, nos ofrece la crítica de sí mismo, abriendo un abismo en la conciencia moderna de occidente. La crítica radical no sólo se ejerce en contra de un objetivo externo sino que, aun, actúa como una disolución extrema de todas nuestras certezas. Dicho fenómeno también tiene su origen en Baudelaire, el primero que vio (según opinión de Marcel Raymond) dicho hueco en la soledad e incertidumbre del hombre contemporáneo. Asimismo, y siguiendo a Raymond, el autor de *Las flores del mal* es el punto de partida para entender dos corrientes determinantes de la poesía contemporánea occidental.¹¹¹ La primera tendría continuidad en una línea que va de él a Rimbaud y su tentativa de disolución irónica: “yo, es otro”. Por su parte, la conciencia de nuestra soledad contemporánea entendida como separación de alcances profundos, se encuentra en esa línea de la poesía que llega a Mallarmé. Para George Steiner, Mallarmé representa la conciencia moderna elevada a la segunda potencia y, por lo tanto, actuando ya sobre sí misma al poner en entredicho cualquier certeza. El resultado de este fenómeno, que Octavio Paz ha llamado “poesía reflexiva”, es la conciencia de origen mallarmeano pero también rimbaudiano que da testimonio de la ruptura del pacto original entre el lenguaje y el mundo. Steiner habla del “contrato roto” que, a su juicio, hace aparecer como superficial cualquier otro hecho histórico pues “Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de occidente y define la propia modernidad” (Steiner 1992: 118). Cito ampliamente para documentar este cambio en la conciencia poética moderna:

[La mudanza de la conciencia occidental] se declara por primera vez en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la reconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular. Estos dos procedimientos, y todo lo que comportan, astillan los cimientos del edificio hebraico-helénico-cartesiano en el que se ha alojado la ratio y la psicología de la tradición comunicativa occidental. Comparadas con esta fragmentación, incluso las revoluciones políticas y las grandes guerras de la historia moderna de Europa resultan, me aventuro a decir, superficiales (120).

Me parece que esta última tentativa representa los extremos del pensamiento y la crítica modernos. De alguna manera, aún continuamos regidos por aquellas ideas e incertidumbres, tan hondas éstas que habrá quien hoy en día añore un retorno al pasado en tanto tradición entendida como permanencia y reiteración (eso que llamamos arriba el carácter normativo o preceptivo de la tradición). O, acaso con mayor lucidez, alguien piense aún como

“acuñar el concepto ‘tradición de la ruptura’, ¿no alentaré una parda poesía ‘revolucionaria institucional’? Por otro lado, el concepto parece desembocar en un inevitable ‘ocaso de las vanguardias’, como el propio Paz ha señalado en *Los hijos del limo*: las rupturas como previsibles repeticiones que expresan una domesticación y degeneración del espíritu vanguardista. Además, la noción de una “tradición de la ruptura” le quita al arte algo que es esencial: su capacidad de asombrar. [...] resulta indudable que la ruptura no puede convertirse en norma sin traicionarse a sí misma: cuando la excepción se automatiza, deja de provocar la sensación de desfamiliarización; cuando lo desconocido y lo nuevo se vuelven no sólo conocidos sino programables entonces dejan de causar extrañeza. Si se acepta subordinarse a una tradición, cualquiera que ésta sea, el espíritu vanguardista se niega. Una estética centrada en el cambio y la innovación no puede institucionalizarse sin traicionar su esencia” (Stanton 1998: 54).

¹¹¹ “Hoy por hoy se coincide en considerar *Las flores del mal* como una de las fuentes vivas del movimiento poético contemporáneo. Una primera avanzada, la de los *artistas*, nos lleva de Baudelaire a Mallarmé y luego a Valéry; otra, la de los *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud, y a los últimos buscadores de aventuras” (Raymond 1983: 9).

Cuesta, quien veía a la tradición en tanto “eterno mandato de la especie” (1978: 100). Una suerte de segunda naturaleza protectora sobre la que se desarrolla la historia poética y humana y que necesitaba mayor razón de ser que su mandato “natural”.

Ahora bien, y para iniciar ya propiamente la reflexión sobre los poetas mexicanos que nos ocupan, vale la pena hacer algunas otras consideraciones que son necesarias para contextualizar tanto su obra como su relación con los conceptos antes expresados. En opinión de algunos de sus contemporáneos, los poetas que empezaron a publicar en la década de los setenta —esa generación que de la rebeldía pasó al desencanto—, apenas si ofrecían (a la luz de sus primeros textos) algo más que una vaga noción de la tradición poética producto de su llana ignorancia: “prueba [de que ‘apenas se lee’ y se conocen ‘las normas’] serían los numerosos epígonos de los poetas más ‘conocidos’. Son pocos quienes han leído otras obras que las de los precursores inmediatos y, si no se conoce lo que se ha hecho, ¿cómo evitar repetir sus errores y aciertos? (Vargas 1985: 7).

Las virtudes de la innovación, el recurrente anhelo de “novedad”, eran observados con distancia por algunos de los entonces jóvenes poetas. Al respecto es interesante citar las palabras de Sandro Cohen quien, en 1985, señalaba la existencia de una “batalla estética” librada entre los poetas de su generación, “en torno a la poesía que algunos han reducido a una supuesta pugna entre el ‘formalismo’ y el ‘versolibrismo’” (1985: 11). Participando de dicha batalla, Cohen argumentaba:

A los poetas que hemos vuelto a explorar los caminos tradicionales se nos ha acusado de ser anticuados y hasta reaccionarios de la poesía. Por otro lado, y según los acusadores, los que han abandonado “valientemente” lo que ellos consideran “técnicas superadas” representan a los “buenos”, al ala “progresista” de la poesía en México. Disiento. Representan tan sólo a la ignorancia triunfante; sus oídos atrofiados ya no captan los matices del verso y así lo confunden con la prosa. Se creen vanguardia cuando, en realidad, se han acomodado en un facilismo recalcitrante desde su posición de repetidores inconscientes de una “poética” que tiene su modelo en el “ahí se va” en lugar de encontrarlo en el trabajo, la investigación, la superación constante (Cohen 1985: 13).

Esa “investigación” constante devendría oficio. ¿Qué debería hacer, entonces, el poeta? La respuesta de Cohen citada a continuación, aunque extensa, me permitirá señalar varios de los puntos centrales que permiten entender a cierta parte de la poesía mexicana que aquí revisaremos.

La poesía debe amanecer fresca en cada lectura, y para lograr ese fin el poeta requiere de mucho colmillo, necesita echar mano de cuanto truco conoce y pueda aprender. La sinceridad del poeta tiene que transmitirse a un público que él no conoce; debe universalizar su expresión y no perderse en el cuento superficial. Las formas —las que sean— son [...] vehículos expresivos, y esto incluye a la versificación irregular, “libre” o llámese como se quiera. La poesía es un arte, y ningún arte se domina por equivocación o chiripada; tampoco en tres días. El poeta que no tiene oficio es un *diletante*, y tener oficio implica versatilidad, un amplio manejo de recursos artísticos y la dedicación que conlleva un gran respeto por los maestros que entraña —a su vez— la obligación de asimilar sus lecciones; si no, estaremos condenados al descubrimiento del eterno hilo negro (14).

El “gran respeto por los maestros”, es el punto de partida para entender el impulso que da lugar a la más tradicional de las palabras, irónica designación que he elegido para nombrar y agrupar a los poetas que desarrollan su proyecto poético siempre de mano de las formas tradicionales, honrándolas. La sinceridad del poeta suscrita

por Cohen tiene como referente inmediato, en la tradición mexicana, los nombres de Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines (dos autores para quienes el conocimiento formal es decisivo) y Efraín Huerta. Más atrás, Villaurrutia y López Velarde. Lo curioso es que, más allá de la influencia formal que estos poetas pudieran tener sobre autores como Sandro Cohen y Vicente Quirarte, por mencionar algunos, lo que de ellos importaba era su autoridad, es decir, la certeza de que se está frente a un maestro que reclama su debido tributo (como bien atestigua aquel poema de Quirarte “Rubén Bonifaz Nuño escribe *As de oros*”). En este sentido, resulta interesante citar el inicio de un ensayo escrito por el mismo Quirarte —“El fantasma de la prima Águeda”— que, dedicado a López Velarde, muestra claramente las preocupaciones de quienes transitan por los senderos de una tradición entendida como autoridad preceptiva:

“Yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos.” En principio, todo poeta aspira a hacer suya la consigna fiel de Ramón López Velarde; escasos los que pueden, como él, lograr que esa combustión *se transforme en creaciones que reproduzcan, con fidelidad y permanencia, el fuego primario que les dio origen*. Misterio permanente de la escritura es la aparición de textos donde lo autobiográfico es inevitable y escapa al propio poeta: su intuición lo guía, pero hay una zona de contenidos latentes que él será incapaz de deducir. La razón triunfa en la construcción científica del poema, pero la victoria es del delirio porque entre líneas las palabras le dicen a su propio autor los mensajes que él no puede articular. El intérprete —equivocado o no— se llama simplemente lector (1993: 63) [las cursivas son mías].

En primer término advertimos aquí la declaración de fe de Quirarte quien, por interpósita persona, asegura como impracticable cualquier acto de purificación de la palabra poética que no provenga de la experiencia individual o, siendo más exactos, de la experiencia del “yo” biográfico. Este encumbramiento de la primera persona como la única capaz de producir una “combustión” verdadera y original es una de las características más evidentes en la poética de los autores que aquí revisaremos, quienes en su mayoría (y a diferencia de López Velarde) otorgan una confianza excesiva al “yo poético” proveniente de un “yo” claramente identificado con los avatares biográficos.

Según vimos anteriormente, existe una manera de acceder al pasado literario en tanto preceptiva, esto es, como un cúmulo de principios y normas que el poeta debe suscribir. Una variante de esta fidelidad a la tradición normativa podría advertirse, para el caso de los poetas que nos ocupan, desde dos niveles distintos. El primero estaría representado por la herencia eminentemente formal; de ella se nutren, explícitamente, poetas como Sandro Cohen (1953), Vicente Quirarte (1954) o Víctor Manuel Mendiola (1954), cada uno con diversa fortuna y resultados. El uso reiterado de los metros “poéticos” por excelencia: el endecasílabo, el alejandrino, el octosílabo y las mezclas de éstos, señalan una característica y una distancia con respecto al resto de poetas de su generación, más interesados en un trabajo de verso irregular. El segundo nivel de aquella *fidelidad* se refiere a algunos motivos temáticos expresados como homenaje antes que como una afinidad inquisitiva, es decir, como una conversación entre maestro y pupilo más que un diálogo conflictivo.

Por otra parte, la aparición “inevitable” de lo “autobiográfico”, es, también, temáticamente hablando, otra consecuencia de aquella fidelidad. En efecto, y para poner un ejemplo, Cohen y Quirarte rinden homenaje a sus padres físicos, dedicándoles largos poemas que se desarrollan a la manera de una conversación (“El fuego desde

el fondo” [*Línea de fuego*, 1989], en Cohen, y “Razones del Samurai”, [*El ángel es vampiro*, 1991] de Quirarte) donde los “tú” destinatarios carecen de una realidad que les sea propia y la construcción del poema será, por decirlo así, una forma de la estatuaría o un coadyuvante sentimental, oportunamente confesional: “Al hallar las palabras que te buscan,/ la verdad es que hablo de lo mío,/de lo que soy por ti, de lo que tengo...”, dirá Cohen.

Estrictamente, se trata de una “conversación” equívoca en donde no hay diálogo sino monólogo, una voz hablando sola en donde las interrogantes se quedarán siempre sin respuesta pero que, no obstante, para ser formuladas necesitan de ese referente aun distante. Cito un fragmento de Quirarte como ejemplo:

A veces, cuando nada
pareciera libramos del desastre,
estas ganas de ser maleducado
y de abrir como tú, la puerta grande.
Pero afuera del baño de cantina,
mis amigos me esperan: su alegría
tras una selva negra de botellas.
Mira, siempre podemos engañarnos:
que tus libros, tu huella, tus alumnos.
Lo cierto es que tus manos ya no cogen,
que tus labios no inventan otra boca
y no orinas, soltando, lo que bebes.
[...]
Y mi cuerpo saldrá de la cantina
y el aire de la noche será frío
y habrá más todavía, mañanas y más tardes.
¿Qué pensaste —carajo—, qué sentiste,
al volar por segundos, convencido
de que abajo la red no te esperaba?
(Quirarte, *El ángel es vampiro*)

En Cohen, por su parte, el “yo” es también el protagonista reincidente, pieza de una conversación en ausencia con otros “tú” destinatarios:

Esto lo digo ahora, ya que estamos
platicando, o más bien, ya que estoy yo
hablándote, pues tú sabrás
si sí o no me contestas; cómo y cuando.
(*Línea de fuego*)

El “yo” poético de Quirarte asume a veces una posición más discreta, dispuesto a compartir el papel con otros “personajes” que, no obstante, apenas si se expresan mediante signos y señales, guiños:

Cuando abrí la ventana,
la ciudad se metió con sus castaños
temblorosa de lluvia,
guardé en una bolsa mis zapatos
y los puse en un quicio. Que sirvan a otros pasos
esos buenos amigos que supieron llevarme.
Compré dos sobres blancos para mandar en ellos
el aire de la ciudad a mis hermanos

(Cómo armar con palabras esta luz) [...]

Cuando sentí que menos me miraba,

estreché entre mis brazos sus tesoros:

nubes que no se tocan, platas que no se venden,

cielo para los ojos y las ansias.

El taxi y su verdugo me esperaban.

Me arranqué la hermosura

como quien se retira con violencia

de la mujer que hiera con más furia

mientras más nos olvida.

Ni siquiera ese orgullo

me impidió no llorarla.

(El peatón es asunto de la lluvia, 1999)

En Víctor Manuel Mendiola este “yo” es ocasionalmente el pretexto para dar pie a una reflexión que, más allá de la historia personal, intenta (sobre todo en su poema largo *Vuelo 294*) ser el punto de partida para un juego de lenguaje con las armas del fraseo poético medido.

Entonces dije: exalto

esta salud por el avión vendida,

espiral que revienta, viento duro,

le doy mis pies y que ella me levante

le doy mi lengua y que ella me despida

sobre el azul tan alto de su muro

y en la frondosa lentitud vibrante.

Para ser justos debemos señalar que en algunos aspectos la obra de Mendiola es distinta pues si hace suya la recuperación de las formas tradicionales, a cambio ha intentado extraer de ellas cierta vigencia estimable aún para la sensibilidad contemporánea, reacia no al soneto o la décima en sí mismos (ahí están los *Sonetos votivos* de Tomás Segovia para atestiguarlo) sino a la militancia tradicionalista. Dicho de otra manera, no somos ajenos a las virtudes de un buen soneto de Zaid o de un endecasílabo de Bonifaz Nuño, lo que despierta suspicacias o el franco rechazo es el despropósito de suponer que, ante el “caos” de la poesía contemporánea, la única opción aceptable es el usufructo del legado formal tradicional restringido a sus variedades métricas.

Señalado lo anterior, en *Vuelo 294* encontramos efectivamente una reflexión sobre el lenguaje poético, una problematización en torno a las palabras como si éstas hubieran perdido su sentido y debieran ser reinventadas. Poema escéptico de la modernidad, del culto a la experimentación en busca de la novedad como sinónimo de originalidad y, asimismo, de la lógica temporal que proyecta esa novedad hacia el futuro, Mendiola integra lo cotidiano y sin lustre al rigor formal (el verso medido) en un movimiento que se antoja paródico. A la estética de la sorpresa Mendiola opone la simpleza de un vaso de whisky y, cuando más, nos concede el símil de éste y el color de los ojos de la azafata. Esta voluntaria elección de lo pedestre en contra de la imagen y la metáfora deslumbrantes, es otro giro de tuerca que acompaña al uso de las formas clásicas. Como vemos, este poeta lleva a uno de sus extremos cierta crítica de los valores de la modernidad poética, particularmente la que proviene en

línea directa de la experimentación formal de las vanguardias, el desprecio de éstas hacia la tradición en consonancia con su proyección hacia el futuro.

Sin embargo, uno de los problemas no resueltos por Mendiola en esta tentativa expuesta como un distanciamiento crítico de la modernidad poética es, precisamente, su omisión de otro de los pilares de la poesía contemporánea. Hablo de ese carácter auto reflexivo de la poesía integrado al proceso mismo del poema y del pensamiento poéticos. No me refiero a que el “yo” del poema reflexione dentro del texto siguiendo el cauce del pensamiento (esta característica es tan añeja como los monólogos interiores de Browning, por ejemplo). Tal sería, sin duda, una poesía reflexiva o crítica en su sentido más elemental. Antes bien, aludo a la capacidad del poema contemporáneo de transformarse a sí mismo en objeto de reflexión. Se trata de un proceso de desdoblamiento de la conciencia poética vuelta sobre sí que interroga al mundo y, a la vez, cuestiona al fenómeno de la poesía tanto como a las posibilidades mismas de sus recursos. La idea del poema como proceso es indispensable para entender este fenómeno en la medida en que el poeta pone a prueba, a cada paso, los poderes del lenguaje poético y sus formas. No estamos adelantando nada nuevo, desde luego; finalmente se trata de una concepción de la poesía cuyo origen está en aquella conciencia mallarmeana sobre la ruptura entre lenguaje y mundo comentada al inicio de este capítulo.

Anotado lo anterior, diríamos que a pesar de la pertinencia de su crítica a la modernidad, echamos de menos en el trabajo de Mendiola esta duda muy contemporánea sobre el poder de las formas y del lenguaje poético. No es suficiente, a nuestro juicio, oponer una cotidianidad pedestre al juego de luces de la novedad y la experimentación; esa crítica estará a medio camino aún en tanto no actúe como un antídoto en contra de la capacidad desintegradora de la conciencia moderna, devolviéndonos la confianza en nuestra realidad sin lustre. Aterrizando las cosas podemos afirmar que una de las consecuencias de esta omisión es que, en su trabajo inicial, Mendiola carece de todo sentido irónico, de distanciamiento, no sólo frente a los recursos que usa sino, también, frente a la efectividad de los motivos e imágenes que emplea. Y es precisamente esta falta de autoironía otra de las razones que, a mi juicio, limita las posibilidades de sus poemas para erigirse en textos efectivamente sugestivos. En *Vuelo 294*, sin embargo, consigue muchas veces deshacerse de cierta solemnidad visible en la mayoría de sus primeros poemas, problema del que también, en ocasiones, se despoja en libros posteriores. Así, ya en *La novia del cuerpo* (2002) podemos leer: “Las jirafas / bajo la luz / de África / sí llevan gafas”, aunque en ese intento se observen aún algunos tropiezos:

Realizaba sediento el recorrido:
manos sudadas y agitado pulso
y desde luego los cachetes rojos.

Al abordar la obra de estos tres autores hemos aplazado una cuestión determinante en nuestra relación con las formas tradicionales. ¿Cómo se efectúa, según ellos, la actualización de lo formal? ¿Cómo se dota al poema de ese

sentido temporal “contemporáneo”? Cuando, por ejemplo, Sandro Cohen nos habla “del metro tras un vidrio ahumado”, no puede ser más “actual”. De igual forma sucede con Mendiola en prácticamente todos sus poemas:

La música del radio. El auto. Llueve.
Llueve. Miro a través del parabrisa
la soledad del agua; sed sin prisa.
Todo se acuesta, todo cae leve

sobre la luz de esta visión sumisa
bajo la lluvia; sílaba que mueve
mis pensamientos en voz baja y breve.
El agua corre afuera con su misa.

(*El ojo*, 1994)

Ciertamente, en estos casos dicha actualización ocurre sólo mediante la inserción de datos y objetos provenientes de la actualidad (el metro, la radio, el auto), a los que se suman algunos modismos verbales o detalles geográficos (el Ajusco, las cantinas del centro de la ciudad de México, sus calles, por ejemplo). Elementos todos que contribuyen a esa cotidianización del poema que pretende, por ese medio, acercarnos una poesía que se imagina tan fresca y natural como lo habitual mismo: el poema es algo que está ahí, acompañándonos en las calles pero, a diferencia de poetas como Morábito o Deltoro, esa cotidianeidad está circunscrita de antemano a una forma poética que opera muchas veces como un corsé cuyas varillas obstruyen la respiración natural de poemas que se quieren cotidianos.

Como vemos, en este caso se trata de una actualización equívoca, que intenta llenar de contenidos nuevos las viejas formas heredadas de la tradición poética. A este propósito resulta ilustrativo el poema de Quirarte “Amor constante más allá de Insurgentes”: “Andar querrán mis pasos la dorada/ calle que miró nacer un día/ y acabaré disuelto en sus ocasos,/ espejo en que se miren las arpiás./ 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” (*Calle nuestra*, 1980).

Ahora bien, no es ninguna sorpresa que el tema predilecto de estos autores sea el amoroso. Sus figuras y motivos pertenecen al mundo de lo poético-canónico y su tratamiento, en consecuencia, apenas si intenta alterar este sustrato tradicional. Así por ejemplo, leemos en Sandro Cohen estos dos fragmentos:

Pedí tus ojos y me diste el mundo.
No tenías que hacerlo, ni siquiera
mirarme muerto en vida, como cera
fría que espera un fuego más profundo.
(*Los cuerpos de la furia*, 1983)

y deslizo mi peso entre la piel de la dormida y la que se
vuelve de espaldas a la otra que me alcanza con la
boca abierta y los ojos cerrados,
la que finge dormir inhala aprisa,
la que dice que no pero sí pero sí [...]

(*Corredor nocturno*, 1993)

En los casos de Quirarte y Cohen, su poesía amorosa tiene un claro referente: aquel *Fuego de pobres* o incluso la *Pulsera para Lucía Méndez* de Rubén Bonifaz Nuño. En su poesía encuentran la sustancia tanto formal como temática para practicar su propio proyecto poético. Aquél “Donde rezuma la presencia / de un rumor de ramerías que en hoteles / involuntariamente gozan; / de entrelazadas piernas en calientes / cuartos de vecindad [...] de calabozos / que sigilan hombres que se tocan; de sábanas suicidas” (Bonifaz, *Fuego de pobres*) que sirve de epígrafe a Cohen en *Los cuerpos de la furia*, bien puede presidir la obra de estos autores que en el referente de la mujer, pero también del orden ciudadano, salen a la caza de hallazgos poéticos.

En este sentido, *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrezia Buti* (1982) de Quirarte, es la mejor muestra. Sin duda uno de sus libros más ambiciosos, en este *Cancionero* el poeta alcanza cierta individualidad efectivamente propia, a pesar de bordear constantemente el sentimentalismo visceral más llano: “Y hay un lento batir de halcón nevado, / un volcarse del mar que se hace cielo, / un abrir de compuertas al vacío, / un loco galopar hacia la nada / y ese espasmo final de cierva herida / cuando tu cuerpo dice ya me vengo”.

Por otro lado, las preocupaciones ecológicas y los temas ciudadanos, que tanto los acercan a poetas como Morábito, Deltoro o Hurtado, son visitados también por estos dos autores, aunque, como ya dijimos, en ellos se encuentra claramente constreñido a una forma regular que les impide ofrecer la respiración y naturalidad adecuadas que el tema requeriría y que tan bien consiguen Morábito y Deltoro, por ejemplo, sin conflicto con las formas poéticas tradicionales.

Hay, sin embargo, en el propósito fundamental de esta poética (un tributo casi testimonial de frente a los valores que provee la tradición) cierta conciencia en torno de una de las alternativas que se ofrecen a la poesía actual: necesidad de retorno para, tal vez, encontrar caminos aún transitables. Tal vez por ello, en el poema titulado precisamente “La poesía”, Quirarte advierte:

No eres la sabiduría pero conduces a ella.
 No eres la locura pero sabes
 imantar las agujas hacia su norte erecto
 y reordenar el mundo en tus corrientes.
 No eres el abismo: nos conduces
 al palmo de tierra anterior al vacío.
 No eres la felicidad pero tus siervos
 encuentran la indescifrable dicha al procurarte.
 (*El peatón es asunto de la lluvia*, 1999)

El problema de la tradición y su vigencia o no dentro de la poesía contemporánea es justamente el problema fundamental de la escritura poética. En este sentido, ¿cuál será la solución si creemos que todo ha sido dicho ya, si entre el que dice y el lenguaje se levanta la desconfianza hacia el poder revelador de las palabras, constreñidas o no por las pautas de un canon poético, cualquiera que éste sea? No existe aún una respuesta fácil, de consenso unánime para esta interrogante; y sin embargo, acaso la única posibilidad de respondernos se encuentra, precisamente, en el reconocimiento de tal dificultad.

A este problema justamente se han abocado, en nuestra poesía, varios de los poetas de la generación que trabajamos. Su búsqueda no parte de la nada, sin embargo. En la poesía mexicana, la tradición que apunta al vértice la poesía moderna está determinada, entre otros, por los nombres de Tablada, López Velarde, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Octavio Paz como, quizá, su máximo exponente. Más jóvenes que ellos, Tomás Segovia y Eduardo Lizalde, por mencionar algunos, también han dedicado parte de su obra a la construcción de una poesía que reflexiona sobre su propia tensión, sus propios mecanismos constitutivos y su función como productores de una verdad poética autosuficiente y autogeneradora, pero, sobre todo, crítica.

Si en la poesía de Mallarmé verificamos esta particularidad con total certeza, en la poesía hispanoamericana la función crítica de la poesía, da inicio con la obra de Darío quien asimila para la poesía escrita en español las enseñanzas de Baudelaire y el simbolismo francés, despertando a la poesía hispanoamericana de su exhausto romanticismo. Si Tablada y López Velarde, en México, conformaron esta avanzada; en el cono sur, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig construyeron los cimientos que habrían de conformar la vanguardia latinoamericana, con Vicente Huidobro y César Vallejo a la cabeza.

La inevitable autodestrucción del discurso poético, determinada por los mecanismos de la vanguardia, decretó, sin embargo, su muerte. Su exaltación de la experimentación formal y la incondicional ruptura con el orden tradicional de la poesía fue un callejón sin salida al que poetas como Lezama, Neruda o Paz opusieron la idea de una poesía crítica en su acepción más amplia: sin abandonar el cuestionamiento permanente de las formas poéticas, constituyeron una reflexión sobre la tradición y el canon occidentales y restauraron, críticamente, nuestro pasado formal y sus valores poéticos. Con ello dieron pie a nuevas formas expresivas que aún nos rigen en tanto que nuestra disyuntiva de retorno a la tradición o la apertura hacia nuevos derroteros expresivos no se resuelva.

Ahora bien, si como habíamos dicho, en la década de los setenta, los jóvenes poetas intentaron oponerse al autoritarismo imperante mediante la adopción de un lenguaje que exponía su rebeldía ante los acontecimientos, esta rebeldía no fue, únicamente, una acumulación de vocablos irreverentes. Aunque el lenguaje considerado canónico se les ofrecía también como una jerarquía que debía ser desmantelada, en sus mejores ejemplos, revisados aquí anteriormente, encontramos la exposición de una poesía que se ofrece desde el lenguaje como una forma de resistencia pero también de búsqueda proyectada, a la vez, sobre el presente y hacia el futuro. Tal es el caso de Orlando Guillén, quizá el más inhóspito de estos poetas quien, sin embargo, realizó (y sigue efectuando)¹¹² un aventura poética “radical”, en boca de Escalante (1985), no sólo por la adopción de términos “vulgares” o por su reiterada invención de neologismos (ya su *Versario pirata*, 1974, inicia con la jornada denominada por el poeta “En busca del lenguaje marabusino”, en clara correspondencia con los dictados de la vanguardia sudamericana, por ejemplo), sino por una suerte de necesidad imperiosa de violentar el lenguaje

¹¹² Véase al respecto el largo poema *El costillar de Caín* (2001), en el que, abundando en sus propios recursos expresivos, el poeta no consigue, más que en breves momentos, aquellos hallazgos de sus primeros libros. Tal vez su propia adopción de “poeta maldito”, lo ha orillado a una retórica abundante inclusión de vocablos altisonantes, excrementicios, y demás, ponen en riesgo la tensión poética en favor de una poesía del escándalo.

desfigurándolo y readaptando, de paso, algunos de los más altos momentos de nuestra tradición (y me refiero a la tradición de la poesía en castellano) junto con los instrumentos poéticos y musicales de otra tradición: la popular. Su poesía puede leerse, antes que nada, como una extraña construcción verbal cuyos hilos se entretejen irregularmente según los sobresaltos marcados por los acentos y las frases de sentido cabal pero de construcción trunca (este sería el significado de su *Versario pirata*):

¿Qué gallo pluma mi canción?
 ¿Qué significa todo esto Jaime Labastida?
 ¿Gallo mi qué canción mi pluma?
 Pluma mi gallo
 Su asco su asterisco en mi boca
 La galaxia girante en mi bocado
 (“Versario pirata” *Poesía inédita*, 1979)

Canción que nada tiene que ver con la melodía, la suya es una vocalización accidentada, de rupturas súbitas y fraseos ásperos que se amalgaman para caer, figurativamente, a la manera de un cuerpo de sonidos contrahecho. Para efectuarlo el poeta recurre a los poemas largos que le sirven para experimentar con distintos tonos, cimas y simas del lenguaje poético en trastabilleo permanente.

Otra obra que experimenta con las irregularidades prosódicas, sintácticas y rítmicas desde una conciencia honda de la tradición tanto moderna como de la tradición clásica de nuestra lengua, es la de Eduardo Milán (1952).¹¹³ En él actúan a un tiempo las sonoridades del siglo de oro igual que los silencios afásicos de Huidobro o Vallejo; la “música de la idea” de un Darío al tiempo que se deja guiar por aquel “no sé qué que queda balbuciendo” de un San Juan. Veamos cómo lo dice el mismo Milán:

Escribo con la certeza de no ser San Juan.
 Me lo dijo mi madre: “Serás triste o serás
 alegre o serás algo así, más general o
 vago, vete a Vigo, no, a Vigo no. De Vigo
 vengo yo. Pero ten la certeza de que nunca escribirás
 un no sé qué que. Serás necesario, nunca suficiente
 (*La vida mantis*, 1993)

¹¹³ Aunque de origen uruguayo, Eduardo Milán ha vivido en México desde hace más de 20 años y la mayor parte de su producción se ha realizado en nuestro país. Su inclusión en este trabajo obedece no sólo a la circunstancia antes expuesta, sino, sobre todo, a la enorme influencia que su poesía y su crítica han ejercido en las generaciones de poetas mexicanos posteriores a él. Los deudores de Milán son legión, aunque debe señalarse que esta influencia, particularmente en lo que toca a sus trabajos críticos, ha resultado muchas veces nefasta para la comprensión del hecho poético pues sus seguidores han mantenido, con bastante menos fortuna, sus propias dificultades críticas, imbuidas de una jerga ilegible y repetitiva. Al respecto, por ejemplo, y no sin justicia Víctor Manuel Mendiola ha señalado que “hace varios años, Eduardo Milán despertó una expectativa: la posibilidad de escuchar una voz distinta con la fuerza para desarrollar un discurso crítico radical y, al mismo tiempo, omnicomprendido. Milán no ha cumplido con esta esperanza. Las intuiciones crípticas, pero prometedoras de sus primeros textos, han sido sustituidas por una seudofilosofía literaria, una cháchara ‘teórica’, obsesionada con repetirnos hasta la exasperación que los hermanos Campos y Decio Pignatari han realizado una gran aportación y que de ninguna manera podemos olvidar el acontecimiento representado por la vanguardia” (1999). No obstante, la poesía de Milán, cuyas fuentes no responden a la tradición mexicana, ha constituido un aporte ineludible para nuestra poesía.

Sin embargo, Milán asume que la única posibilidad se cimienta en la búsqueda. A la resignada certeza de Cohen (“Cuando ya no tenemos nada / que decir, empezamos con los viejos/ cuentos de siempre: que la luz inmóvil, / que el vuelo de los pájaros”), Milán opone una necesidad:

Cuando ya no hay qué
decir, decirlo. Dar
una carencia, un hueco en la conversación,
un vacío de verdad: la flor,
no la idea, es la diosa de ahí

(*Errar*, 1991)

¿Cómo se estructura, en el lenguaje poético, esta animación? Si consideramos que la cita alude a una formulación conceptual de índole paradójica, entenderemos que para el poeta la única salida posible radica precisamente allí, en la reiteración de esa misma índole: negar la posibilidad del lenguaje poético para así recrearlo y hacerlo propio. Pero esta apropiación no tiene la función de “reproducir a la manera de”, sino de plantear una discusión —más allá de las personalidades, los sistemas de pensamiento y concreción poéticos originados por y en la Historia, los cuales ya no pueden ser reproducidos— cuyo cariz más profundo se refiere a la relación que se establece entre las palabras y lo que estas intentan designar, entre la realidad y el lenguaje, y, finalmente, sobre la capacidad (o la incapacidad) de la poesía para llegar a develar verdaderamente el mundo.

Evidente deudor de los poetas que él llama “herederos de la vanguardia”, tanto hispanoamericanos como brasileños (Paz lo mismo que Lezama o Haroldo de Campos) así como del chileno Gonzalo Rojas, en *Errar* (1990) Milán planteaba esta paradoja en términos que si bien no se conformaban con aludir al ámbito poético exclusivamente (“Lenguaje de plata se dice lenguaje de plata. Para / un siglo de oro se dice para un siglo de oro. Góngora / Góngora. Ya era hora cordobés, ya era hora, cordobés”), sí señalaban una mirada más atenta en los procesos y la capacidad del lenguaje poético que sobre algunos otros problemas fuera del ámbito de la escritura. Era, sobre todo, una poesía autorreferente, aunque no cerrada. Sin embargo, y aunque esta oclusión sería asimismo impensable dado el problema que plantea (pues su realización total llevaría al silencio), los poemas incluidos en este libro sugerían la posibilidad de deslizar este planteamiento hacia un intento más amplio de aprehensión de la realidad, (intento que sin embargo se sabe imposible), aludida desde su linde poético.

La vida mantis manifiesta esta intención y cumple con el proyecto de búsqueda, siempre inconclusa y siempre en movimiento. Cuando Milán escribe, por ejemplo: “Que sea pájaro pero que sea verdad. / Faisán o terror nocturno pero verdadero. No más imágenes por imágenes, por piedad, por amor a los pies descalzos...” parece continuar el discurso de su libro anterior, planteando un reclamo que nuevamente adopta la forma de la paradoja o de una probable contradicción: para negar la imagen, asumirla.

No obstante, si leemos el poema completo, entendemos que su significación va más allá del lenguaje y, pese a todo, con él:¹¹⁴

[...] Somos espíritus viajeros.
 Vino, veneno, venas, venablos. Hasta vocablos
 de tu boca roja, manzanas del árbol del Paraíso
 hasta la próxima si lo deseas.
 Hasta el siguiente pecado que nos guiará hacia el vicio
 que nos salva del vacío, toda creación es sucia. Voy.
 Un vaso de agua pura pero de verdad.

“Somos espíritus viajeros” ¿hacia dónde?, ¿para qué? La ruta de ese viaje hasta las manzanas del paraíso parecería implicar un retroceso que supondría la aceptación del poeta respecto de las formas del pasado como vía inmediata de acceso *a o hacia*. No es así. La supuesta búsqueda en el origen como forma de pureza es inaceptable (“Faltó mito —nos dirá años más tarde— el mito/ tampoco es ninguna garantía/ —en el principio no hubo garantía—/ pero puede ser un recurso en el fondo/ del mar” (*Alegrial*, 1997). “Toda creación es sucia”, pero comprendo —y en ese pero se funda el mecanismo que otorga movimiento a una concepción poética que se desarrolla con base en la oposición de contradicciones— que sólo a partir del reconocimiento de tal impureza o quizá por ella y en ella misma, se encuentra la vía. ¿Hacia qué o hacia dónde?

La respuesta supone el establecimiento de relaciones que el poeta plantea con respecto a los tres ejes que, a mi juicio y asumidos desde la búsqueda, son fundamentales en su obra: Realidad, Origen y Verdad, y su modificación gracias a la acción de la palabra. El poema aludido termina con un reclamo que, expresado en distintos modos, ha permeado toda la escritura de Milán: “un vaso de agua pura pero de verdad”. Sin embargo, más que una búsqueda de la Verdad, lo que existe es una aspiración, pues el poeta sabe que no hay una Verdad, sino varias, condicionadas por la historia y por el lenguaje. La “estancia insegura” del lenguaje poético aludida en su poema “Escribo con la certeza...” remite al problema de la verdad en tanto que, hasta no hace mucho, la palabra tenía el poder revelar el mundo que le correspondía. El problema es que ya no le corresponde más y “lo real”, es decir, lo concreto de este mundo que se quiere aprehender y comunicar a través del lenguaje, se encuentra de tal modo contaminado por la diversidad y al mismo tiempo, por la ausencia de estructuras únicas, que la seguridad de la palabra queda en entredicho y sus posibilidades de comunicar la verdad se advierten desde la carencia: “Uno sabe que no hay. Lo dice para ver si la palabra / se adhiere como se adhiere a otro cuerpo para ver / si el otro cuerpo se adhiere y adheridos dejan ambos/ de estar heridos solos” (*La vida mantis*)

“A través de la ilusión es la manera/ más corta de llegar a lo real y más allá, pasando lo real. No hay nada más allá de lo real/ dice una voz que vio, la voz de alguien que logró volver de lo real” (*Nivel medio verdadero de las aguas que se besan*, 1994), dice Milán tratando de encontrar un orificio por el cual colarse hacia lo real. La imposibilidad de acceder a él y vivir en el mundo del simulacro (“Unas rubias muy buenas muy parecidas a lo real

¹¹⁴ Un “más allá” sólo legible a través del lenguaje mismo y que, de algún modo, es un silencio cargado de sentido, como el que leemos en el verso de San Juan “un no se qué que queda balbuciendo”.

/ reacias como si fueran”, *La vida mantis*), obligan al poeta a replantear, desde la perspectiva de lo actual, la discusión sobre el origen (“Se necesita una mujer llorando su origen/ perdido en el mundo de los Giorgio Armani.” [*idem*]), sin embargo sabe que en esta discusión es ya imposible, e inútil, buscar la comunicación perdida entre lenguaje y cosa, lo que intenta es encontrar la readecuación que nos salve del vacío del ahora.

Allí, en el ahora —“Il punto a cuti tutti li tempi son presenti”, según dicta Dante y Milán recoge—, en el mundo de las verdades relativas, la paradoja y la contradicción como formas de pensamiento adquieren un carácter motriz como posible mecanismo, paradójico también, para salir del estancamiento. Si “la lógica es tenernos prisioneros de lo que no tendremos jamás” (*La vida mantis*), en Milán encontramos dos tipos de salida, de transgresión a esa lógica.

La primera alude a una concepción que, volviendo al asunto del origen, intenta devolver a lo corporal su real valía. Dice el poeta. “Ser es tocar, pensamiento es tocar la flor pensamiento. Y diré / la piel diré, repetiré que la piel piensa” (*La vida mantis*). La segunda atañe directamente a la poesía. Así, en la estancia insegura del lenguaje poético actual, donde no parecería haber un “hacia dónde” un “cómo”, ¿cuál sería la función de una poesía cuya proximidad con el discurso parecería imponer esa oscura solemnidad con la que muchos de nuestros poetas intentan acercarse a las verdades “esenciales”? Solemnidad no es rigor y, sí, muchas veces, corsé. Tal vez por eso Milán —que en la libertad del lenguaje (incluso en el juego sonoro del lenguaje visto no como superficie, sino como medio), encuentra la única posibilidad de rehabilitar a la palabra— puede acotar: “a lenguaje dado, lenguaje devuelto/ ¿el destino? ¿el origen? El pelo suelto” (*La vida mantis*).

Esta libertad del lenguaje poético, es decir, de la poesía, llega a un punto extremo en el caso de Coral Bracho quien, al igual que la generación que nos ocupa, empieza a publicar en la década de los setenta, cuando la poesía que se escribe en nuestro país comienza a abandonar las querellas “sociologizantes” para intentar un nuevo camino en el que la formulación de lo poético se transforme en una realidad autosuficiente. Este cambio, que afecta el plano de las formas a través de algunas tentativas experimentales, es, sin duda y como ya vimos en el caso de Orlando Guillén, la respuesta extrema de esta generación al autoritarismo imperante.

Algunos de los poetas surgidos en este momento trazan un vínculo al interior de sus textos con varias figuras centrales de la crítica de la cultura occidental. Tal es el caso de Milán, pero más claramente se puede observar en Coral Bracho quien, en sus primeros libros (*Peces de piel fugaz*, 1977 y *El ser que va a morir*, 1982) subyace toda una corriente de la filosofía contemporánea (particularmente, en su caso, la crítica ha señalado las conexiones de su poesía con las teorías de Deleuze y Guattari) pero también y mucho antes, de la poesía moderna, en la que subyace la duda frente al lenguaje como transmisor de verdades o de realidad.

En su trabajo pueden advertirse, asimismo, las conexiones directas con dos aspectos centrales de la poesía contemporánea: “El dislocamiento de la función referencial del lenguaje presente en la poesía de la autora nos remite, por un lado, a la poética mallarmeana de la ‘ausencia real’; asimismo, la indeterminación del sujeto en esta escritura transcribe las imágenes fragmentadas de varios ‘yos’ momentáneos, virtualidad desencadenada por el ‘yo es otro’ rimbaudiano” (Medina Portillo 1993b: 5).

Ambos aspectos, nos señala Medina, se encuentran aliados a “una recurrente alteración de las secuencias prosódicas y a la disolución de todo remanente conceptual, característica que otorga a este trabajo su efecto de poesía de los elementos” (*idem*).

Esa “poesía de los elementos”, esa “materia prima”, es de algún modo también, tratada Alberto Blanco, poeta atento a las formulaciones del lenguaje y a la idea del poema como elemento siempre capaz de mutarse en sus distintas lecturas (no por casualidad en las reuniones de su obra —en *El corazón del instante*, sobre todo— Blanco plantea una nueva organización de los poemas, descreyendo de su unidad como libro ya publicado, a favor de una nueva lectura). Su *Antes de nacer* (1983), libro cuya construcción recuerda la de *Blanco*, de Paz, está sostenido por la idea del código genético inscrita en el ADN (ácido desoxirribonucleico) y se inscribe dentro de la línea de la obra abierta, en la que el lector debe participar para su esclarecimiento. Su estructura, según el propio Blanco confiesa “está basada en la estructura del código genético donde hay una doble espiral en base a tríadas de ácidos, aminoácidos. Es por ello que el poema está construido en tercetos, en dobles tercetos. En realidad, la estructura de este poema es como la estructura de un zipper: se abre y se cierra. Dos largas ristas de versos que se hablan y callan; se contradicen y se apoyan; se abren y se cierran” (Eherenman 2002). Sin embargo, su condición hermética, de lenguaje cerrado y cifrado impide de algún modo la total comprensión de un texto que quiere “significar”:

Hidrógeno genial	palmeras de vapor en el mar extendido
Molécula maestra	polaridad de las soluciones que pintan
La tinta paralela	que corre con el consentimiento nuclear
De toda experimentación improbable	alma de caballo
Alegoría del rostro que cambia de forma	al fondo del agua
Al escribir las cartas de su corazón visor	en el musgo austral

En este poema podemos encontrar un asunto interesante que Blanco ha puesto en juego en buena parte de su obra: la inclusión de un vocabulario y conceptos que pertenecen al léxico científico (como también ocurre en sus poemas contenidos en “La raíz cuadrada del cielo” incluidos en *El corazón del instante*). Esa capacidad, así como la combinación de elementos en apariencia ajenos al poema es otra característica de estos poetas. Ya Escalante había señalado como una importante línea dentro de la poesía mexicana contemporánea la aparición de los “poetas discursivos”, en los que discursivo quería decir, por un lado, la “liberación métrica” y, por otro, la “ampliación heterogénea del vocabulario” (Escalante 1992: 32). En cuanto al segundo aspecto, Escalante señala que “El discursivismo introduce un bagaje léxico, tomado de los dominios de los discursos argumentativos, trátase de la ciencia (la química, la genética, la física, la biología) o de la filosofía ensayística de nuestro tiempo” (*idem*).

Esa característica en Coral Bracho llega a su extremo y permite advertir que la experiencia formal de esta poeta es, dentro de la poesía mexicana contemporánea, una de las más arriesgadas y tiene su cimiento en la idea

que sobre el quehacer poético tiene la autora. En el texto leído por Coral Bracho al recibir el Premio Xavier Villaurrutia 2003, que le fuera concedido por *Ese espacio, ese jardín*, la poeta recordaba que:

La creación poética es esencialmente una búsqueda [...] Adentrarse en los territorios del lenguaje significa, para la poesía, recuperar lo que en él ha desgastado y opacado su uso habitual. Recuperar el brillo, el peso, el color original de las palabras, reencontrar su densidad —de materia moldeable, de fuerza conducible, de movimiento— y sopesar los efectos de sus combinaciones es una parte del proceso creador del poeta. Otra, simultánea, es la de entrever y entretejer la multiplicidad de sentidos que sus posibles combinaciones generan: De la fusión de esos sentidos con la gestualidad sonora del lenguaje (sus ritmos, sus cambios de tono, su densidad, su ligereza...) surge el lenguaje poético. De su organización, a la vez plástica y musical, en un espacio que no sólo lo enmarca sino que contribuye también a la generación de sentidos y despliegues cinéticos (ya que en él se distribuyen, entran en contacto o se aíslan las palabras) surge el poema (2004: 96).

La “multiplicidad de sentidos” que genera la combinación del lenguaje es la tentativa de Bracho quien construye un cuerpo del lenguaje autorreferencial a la vez que lo transforma en ese cuerpo del deseo, punto de referencia en sus primeras obras y cuya aparición no se asemeja, afortunadamente, a la mayoría de las voces poéticas de suyo “femeninas”. Aquí, antes que todo, existe una búsqueda dentro del lenguaje que sí se convierte en cuerpo, en cosa tangible y modificable, pero también en una preocupación por el tiempo como elemento donde fluyen las transformaciones, donde se construyen el lenguaje y los signos. Así, por ejemplo, en *Peces de piel fugaz*:

La mosca baja,
Abruma con suaves toques la delgada corteza del espacio,
Hunde
La cabeza, pega las antenas al fondo
(Hunde, como un alambre vibra como una noche
—rompe—
Pierde un segundo, gira, vuelve al tiempo,
al contacto del humus.
(un momento de textura fluvial)

Esta poesía de los elementos no se construye únicamente en la ilación de conceptos, sino en la reestructuración de signos que son, a un tiempo, símbolos y señas que marcan y dan testimonio del tránsito vital. Por eso el deseo, el cuerpo, el amor y todos esos tópicos que la mala poesía femenina ha acuñado, en *El ser que va a morir* se convierten en cuerpos dentro de un cuerpo vivo, en signos de metamorfosis, en imágenes:

Entre las híbridas texturas, el ansia;
Bajo las yemas, las ventosas.
(Algo que remueve, que toca con empozada y ávida lentitud)
En la oscura minucia temporal que lo cerca, en la esponjada concavidad
(Agua), animal salino.
(Un formón por el borde embalsamado del cuerpo)
Molusco lívido.
Los humores espesos; lascas; tensión delicuescente.
En la acerada infinitud se repite, en el espejo constrictor. La comba, la enclaustrante,
La interna emulsión lo encubre, lo demarca;
A sus sombras lo ciñe, entre sus costas opresivas. Lo blando, lo brillante.
En el estanque discontinuo.
La sangre oprime tus sienas, tus pupilas, lame y reblandece tu cuello. Lo externo:
Un lirio inverso bajo el canto de luz,

En su viscosa transparencia, su tacto. El tiempo:
La palidez del ópalo.

La continua utilización de una sintaxis aparentemente ilógica, “inventada” dice Jacobo Sefamí,¹¹⁵ así como el nuevo uso de los signos de puntuación, brindan al cuerpo poético una consistencia de enramada, construida por aglutinación, pero también como esas guías herbolarias que trazan mapas o rutas dentro del entramado vegetal.

La experiencia de Bracho parte fundamentalmente de una asimilación casi natural de la vanguardia, a diferencia de Milán, quien ha encauzado su escritura más hacia una poesía donde el concepto tiene un peso insoslayable, incluso por encima de la musicalidad del poema. Coral Bracho, por su parte, ha concentrado su atención más claramente en el poema como cuerpo autogenerador, circunstancia que retoma, después de la pausa que significaron *Tierra de entraña ardiente* y *La voluntad del ámbar*, en su último libro ya comentado en páginas anteriores, *Ese espacio, ese jardín*.

Poeta que trabaja por aglutinamientos —de tiempos, formas, términos, metáforas— su trabajo adquiere movimiento en la saturación extrema de imágenes. También por aglutinación trabaja la escritura de David Huerta, el “mayor de los poetas discursivos” siguiendo nuevamente a Escalante. Sostenido, en sus mejores poemas, por el aliento versicular, la poesía de Huerta es, efectivamente, una investigación en la materia del lenguaje que tiene su fundamento en ese movimiento que opera a partir de la aglutinación-análisis-nueva aglutinación. Su materia de observación y aprehensión no se restringe a algunos campos: en su poesía encontramos todo lo que el poeta ve, siente, huele, toca, pero también lo que intuye, piensa y recuerda. Dicen los primeros versos de *Incurable* (1987):

El mundo es una mancha en el espejo
Todo cabe en la bolsa del día, incluso cuando gotas de azogue
Se vuelcan en la boca, hacen enmudecer, aplastan con finas patas de insecto las palabras del
[alma humana

Esa mancha, sin embargo, es un simulacro. El problema de lo real es, como en Milán, piedra de toque en la poesía de Huerta, pero su crítica no tiene que ver, explícitamente, con el modo de hacer, ver y pensar la poesía, que en el autor de *Errar* es una constante. No escribe, aparentemente, el poema sobre el poema, pero su escritura es en sí misma una reflexión sobre el quehacer poético visto desde diversos ángulos. Sin embargo, es también el deseo de encontrar una respuesta en el mundo del simulacro.

Lo real, pues, está ahí. No lo elude. Lo extenua en su enunciación, lo adjetiva y metaforiza tantas veces como significados necesita, pero siempre lo real permanece.

Ahora ven a la basura del día
Examina estos pedazos de realidad: la luz entre los cabellos,
El sudor y su brillo sobre qué, agua en esta boca,
El ojo todo-teatro, la agrupación sumaria de tu cuerpo

¹¹⁵ “Dentro de la tradición poética mexicana, la escritura de Coral Bracho se destacó por mostrar rasgos inusitados, distintos: una sintaxis sin lógica, inventada, que asignaba nuevas funciones a los paréntesis, a los guiones, a los dos puntos, al punto y coma; un vocabulario más rebuscado, barroco, exquisito, aglutinante, pormenorizador, imágenes que se ilaban a base de quiebres, puntos de fuga, reencuentros más por la paranomasia que por la semántica”, dice Sefamí (1993: 58)

Inmóvil, entre el polvo y las hierbas, las calles frecuentadas, [...]
 La húmeda prueba de que aún estás aquí, sobre estas cosas
 Deshecha y vuelta a construir con una “ciega obstinación” [...]
 Como si caminaras por el jardín con un ramo de flores que se convierte en muñón pegajoso
 Como si en la basura vieras tus ojos disueltos en una ardiente mezcla, [...]
 Esta basura ha brillado largamente, toda la tarde ha brillado
 Junto a tus manos, apagadas en el filo de la opacidad,
 Mientras esperabas la decisión para tocarla,
 El día pasó como una mano más grande sobre tu frente oscurecida
 Y te estableciste en la noche sobre un terreno seguro, muriendo en cada gesto,
 Y ahora debes acercarte a ver el corazón de estas materias,
 Debes rozar con un abrazo estas equívocas pertenencias;
 Meter la cabeza en estas desatadas colocaciones
 Y debes hacerlo con una articulada prudencia, con una sonrisa de animal joven, con un desdén meticuloso
 (Versión, 1978)

Eso real, transfigurado por la memoria (y la metáfora), es lo que hace de la obra de Huerta una escritura de constantes mutaciones donde el “yo” poético —y en eso se diferencia radicalmente de la escritura de Milán o Bracho— llega a ser, incluso, un “yo” romántico desmesurado, en connivencia y diálogo con varios tús de paso en apariencia, pero que siempre son el mismo.

Esta característica se ha desarrollado en la escritura de Huerta desde *Cuaderno de Noviembre* (1976), libro que rompió con la poética suscrita en *El jardín de la luz* (1972), su primer volumen:

Hay que decir —señala Aurelio Asiain a propósito de este corte— que el gesto de ruptura representado por *Cuaderno de noviembre* fue admirable como toma de conciencia y como voluntad radical de independencia creadora. Hay que decir también que, curiosamente, en la obra posterior de Huerta sigue actuando ese gesto, convirtiéndolo a veces —con ironía, sí, pero no sin ingenuidad— en desvirtuada caricatura, y que el rompimiento con la poética del *Jardín de la luz* no significó un exorcismo de los malos espíritus retóricos que acechaban a su autor (1988: 51).

Cierto es que en los últimos libros de Huerta, particularmente en *La sombra de los perros* (1996) y *El azul en la flama* (2002) aquella “voluntad radical de independencia creadora” se ha visto disminuida y que la masa verbal del poeta, llena de deslumbramientos, se ha visto opacada en favor de una retórica, que si no llega a ser mecánica, tampoco consigue alcanzar la tensión de textos anteriores. Como homenaje a Gorostiza, en *El azul en la flama* Huerta insiste, por ejemplo, en el uso de aquellos vocablos que le otorgaron una distinción específica, sin embargo, o quizá por ello mismo, aquella acumulación que en *Incurable* o en *Historia* sorprendía, aquí se deslizan en el poema como una suerte de vocabulario ya leído:

Luciferino, sí, pero paradisiaco, este desgaste.

Con él fluye todo lo que decimos, amplio
 como un gesto perdido y vuelto a encontrar entre los desperdicios,
 flores de lis, encuadernaciones preciosistas, dagas junto
 a las tazas de té, debajo de un crepúsculo
 decadentista, mientras se habla

de Sanzio, de Simona Martín y de la Maestá de Duccio...

(*El azul de la flama*)

Aquella poética del extravío y la desmesura ha cedido su lugar a una poesía más vertical; sin embargo, en el transcurso, algunos poemas perdieron aquella “materialidad” del lenguaje que lo distinguía o la experimentación lúcida de sus posibilidades, investigación que partía de aquel “Arte de la duda” (*Versión*) pero también de la certeza de que “En la amistad del lenguaje hay una fibra de quemadura”.

No podrían, sin embargo, enjuiciarse los últimos poemas de Huerta sin tener de frente la convicción de que éstos son parte de una búsqueda que, por caminos diversos, ha emprendido este autor que lo mismo se ha avenido a la investigación desde los caminos que la relación asidua con las distintas corrientes del pensamiento le han ofrecido, o con aquellos que la propia tradición poética le han brindado. “No escribo siempre desde el mismo lugar” parece repetirnos constantemente Huerta como una manera de afirmar su ser escritural también mutante. Y es justamente en esa extraña amalgama conseguida por el autor —reunión que alía a una veta del romanticismo con el más puro surrealismo latinoamericano en poesía, por poner un ejemplo— que la búsqueda se convierte en una opción personal e intransferible de transformar la materia verbal, no exenta de riesgos. Así, por ejemplo, muchos de los poemas de *Historia*, que salvan su naturaleza indagatoria a pesar del fuerte acento nerudiano, gracias a esa adjetivación que siendo excesiva, aún consigue sorprender y, todavía, conmover, como lo apreciamos en aquel poema citado anteriormente, “Oración del 24 de diciembre”.

Su tentativa, como la de los otros poetas que hemos agrupado en esta sección, no es otra que la de plantear el poema como una interrogación permanente del lenguaje poético en su orientación hacia el legado de la tradición o vuelto hacia el futuro y, a la vez, como la postura de un poeta que, sin eludir el hechizo de la forma, ha conseguido plasmar de manera fehaciente la idea de que el cuerpo verbal que la poesía construye no puede deslindar, porque son uno mismo, el fondo de su forma.

IV. CONCLUSIONES

El 31 de agosto de 2000, pasadas las elecciones que dieron lugar al triunfo de Vicente Fox, su equipo de transición hizo pública la realización de una “Consulta Cultural Pública”, proyecto a cargo de Sari Bermúdez, quien a la postre resultaría designada para dirigir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La iniciativa de esa consulta, que se verificó en dos partes y cuyos resultados fueron analizados y cuantificados por el Grupo de Asesores Unidos (Gaussc), llevaba firma: “La iniciativa de la Consulta fue de *Letras Libres* y tiene su origen, como explicamos en nuestra edición anterior, en la experiencia de la *Agenda para un México Nuevo*” (*Letras Libres* 2000: 28).

Más allá del sonado fracaso de tal proyecto, cuyas sorprendentes consecuencias —la primera de ellas, quizá no tan sorprendente, fue el escaso interés del nuevo gobierno por considerar sus resultados— evidenciaron la pérdida de parte del control cultural que el antiguo grupo de la revista *Vuelta* (ya sin Paz y ciertamente modificado), empezaba a resentir; una revisión de la encuesta nos permite reconocer el escaso interés que las ideas de los poetas suscitaban entre quienes conformaron la consulta. Dividida en dos (“una dirigida al público interesado en la cultura, y otra dirigida a expertos, profesionales y conocedores” [*Idem*]), para su segunda parte se consultó a 490 “conocedores y especialistas en temas culturales” (Grupo de Asesores Unidos 2000: 10). De ellos, y de acuerdo con la lista que la empresa GAUSSC hizo pública en el portal de *Letras Libres* en Internet, sólo 9 poetas fueron convocados (el 1.2% del total). De ellos, 5 pertenecían al grupo de poetas que hemos venido comentando: Alberto Blanco, Adolfo Castañón, David Huerta, Víctor Manuel Mendiola y Verónica Volkow.

Esta circunstancia no era gratuita. Los poetas que empezaron a publicar alrededor de 1968 habían abandonado, con excepciones contadas, la discusión pública de los asuntos nacionales en general y, consecuentemente, de la política cultural en particular.

Amén de las evidentes razones que la reflexión de José Emilio Pacheco nos permite acotar en el sentido de que “El verso que es hoy vehículo casi exclusivo de la poesía lírica ocupó hasta el siglo XIX funciones que se han vuelto monopolio de la prosa. [...] Entre la Academia de Letrán y la fundación de *El Renacimiento* (1869) por Ignacio Manuel Altamirano apenas hubo sitio para algo que no fuera militancia en versos rimados” (1992: 10), la revisión de la historia cultural del país nos permite también asegurar que esa razón formal (en su sentido literario) no fue la única por la cual los poetas abandonaron el papel intelectual que desde siempre había sido su prerrogativa.

La generación del desencanto —aquella que vivió los sucesos de 1968 y su réplica en 1971, que creyó en los ideales de la juventud rebelde, que elaboró en mimeógrafo sus primeros libros, que asistió al derrumbe de la euforia petrolera— se enfrentó a un cambio histórico y social en cuyo vértigo no supo, o no quiso, redefinirse. Tal vez ninguna de estas dos posibilidades sea cierta y en el mundo actual —caído no sólo el Muro de Berlín, sino también gran parte de los ideales que en su juventud tuvieron—, no había ya un público interesado en sus

reflexiones. Refugiados en la poesía como una actividad al margen de los acontecimientos, los poetas de esta generación vieron, por una parte, cómo la importancia de “la vida literaria”, que antes era el eje de la vida artística y crítica del país, cedía su lugar a la creciente importancia de una “opinión pública” con sus profesionales (los líderes de opinión) y, por la otra, asistieron a la irrupción y consolidación de los especialistas y académicos que ocuparon, en la discusión de toda clase de problemas ajenos a los estrictamente literarios, el lugar que antes tenían, entre otros, los poetas en su papel de intelectuales públicos. Para qué habrían de ser consultados sobre asuntos de economía, política o sobre cualquier otro aspecto, si ya existían especialistas graduados cuya opinión especializada resultaba más pertinente, más seria que la de los poetas, quienes opinaban desde la autoridad moral de la poesía.

Los poetas mismos eran —a diferencia de sus predecesores— producto de la academización y de la especialización generalizada del conocimiento contemporáneo. Tenían frente a sí, es verdad, el ejemplo de un intelectual que hasta sus últimos días, para bien o para mal, promovió la discusión pública en todo orden —“La capacidad para la provocación es uno de los atributos del intelectual”, iniciaba el artículo que Soledad Loaeza dedicó a Octavio Paz pocos tiempo después de su muerte, “Octavio Paz, el último intelectual mexicano” (2000: 75)—. Aunque en buena medida influyó, no puede, sin embargo, adjudicarse al enorme espacio que Paz ocupó dentro de la cultura nacional, la falta de otras figuras poéticas jóvenes que hicieran contrapeso a su actividad intelectual y que siguieran los pasos de poetas como Zaid o Pacheco. Tampoco se puede llamar, como razón fundamental y única, a la indolencia.

Por encima de estas probables explicaciones existe, no obstante, otra posibilidad para aclarar el fenómeno. Quizá entre nosotros, Paz podría ejemplificar a uno de los últimos intelectuales de estirpe romántica. El ocaso de los poetas intelectuales, en este sentido, sería también el crepúsculo de aquella vertiente que veía al poeta como mantenedor de una verdad moral que lo convertía en una “conciencia” de su tiempo. Como un crítico cuyos intereses rebasaban el margen de la poesía, Paz reflexionó toda su vida sobre la modernidad como “pasión crítica” (a él le parecía que el término crítica sugería demasiados tintes racionales, por eso añadiría su antítesis, su contraparte sensible: pasión); reflexionó también sobre el arte moderno que “no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (Paz 1984: 20). Porque la “modernidad” había cambiado de casa (llámesele a su transformación “posmodernidad”, “fin de la historia”, o cualquier otra nomenclatura que intente definir nuestro tiempo actual), o porque nunca habíamos llegado a esa otra “modernidad” —la oficial, en la que el Estado mexicano se ha empeñado desde su constitución—, los poetas mexicanos de la generación del desencanto no se ocuparon más de esa discusión.

Su trabajo, constreñido a la poesía fue, quizá, una forma de resistencia contra el lenguaje oficial y desde el lenguaje poético. La “poesía rebelde” que a principio de los setenta se manifestó en gran parte de los poetas aquí revisados dio lugar, lentamente, a otros senderos por los que estos autores transitaron para insertarse dentro de la tradición.

Así, de aquella poesía que, mediante el uso de vocablos y formas que violentaban las convenciones sociales, políticas o culturales (y encontramos ejemplo de ello en el trabajo de Orlando Guillén, Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Adolfo Castañón o el primer Francisco Hernández, entre otros) buscaba evidenciar un mundo cuyos valores sólo despertaban escepticismo, se pasó a una poesía de la “experiencia” (sostenida por autores como Antonio Deltoro, Eduardo Hurtado, Vicente Quirarte o Fabio Morábito, por ejemplo), cuyo interés central fue reformular, a partir de un “yo poético” íntimo, y muchas veces melancólico, su relación con la realidad inmediata —la de las cosas menores— transformando así su rebeldía escéptica en una comunión con la realidad más vasta del mundo, percibido, no obstante, desde nuestra realidad de todos los días. Así, su centro de irradiación fue la ciudad, su palabra: cotidiana.

Pero al tiempo que la ciudad se convertía en horizonte de una poesía que buscaba la reconciliación del hombre con su entorno, ya ajenos a “la vida está en otra parte” de Rimbaud, algunos poetas iniciaron el camino de retorno al origen. ¿Cuál origen? A tal pregunta estos poetas encontraron dos respuestas, dos caminos también que exponen la experiencia poética como una “experiencia interior” (Elsa Cross, Alberto Blanco, Coral Bracho o Verónica Volkow, particularmente) o, por otro lado, como un regreso al origen concreto (la “tierra nativa”) o mítico-sentimental: la infancia, como en los casos de la poesía de José Luis Rivas y Efraín Bartolomé. La revelación última (en tanto reconocimiento) provendría del contacto con aquello que los trasciende, llámese un orden natural o un pasado mitificado como espacios privilegiados de lo “sagrado” a través de los cuales fuera posible restaurar (y reinstaurar) nuestra confianza en el lenguaje. El retorno al mundo original proveería entonces los medios para, acaso, acceder a un mundo “real” más auténtico.

El mundo real, tiene, sin embargo, su contraparte: el poeta desencantado de su entorno, de lo real que observa, necesita recrear, reencontrarse, con el mundo *ideal*. Para apropiarse de él existen otras vías, y también otra escritura. Su creación parte de la necesidad de aquel reconocimiento y sus mecanismos mantienen un núcleo central que las emparenta: el poder de la reminiscencia como medio para crear ese otro sitio, alguna vez *original*. Opera entonces un doble mecanismo en cuyo inicio, en muchos casos anterior a la escritura del poema, se evoca aquel mundo ideal como una forma de la reminiscencia, para dar paso, ya en el poema, a su invocación como una manera de propiciar, mediante el empleo poético del lenguaje, la aparición de lo otro. Poesía que, entonces, evoca e invoca, la de algunos poetas mexicanos como Gloria Gervitz, Manuel Ulacia, Elva Macías, Vicente Quirarte y Francisco Hernández, comparte también otras características: la creación de universos narrativos y, consecuentemente, la construcción de una poesía menos *vertical* (sintética y con base en la ilación de versos) en favor de una poesía más *horizontal* (de cuño prosaísta). En el *ideal* aparecen también, nítidamente, los *personajes ideales*. Tal vez por ello, gran parte de esta poesía ha encontrado en la escritura de retratos —de personajes célebres, personales o ficticios— la manera de establecer una identificación entre el personaje retratado, el poeta y, finalmente, el lector. Con ello, a su vez, se puede reactualizar la Historia. Al traerla de regreso, en sus mitos, en sus nombres más reconocibles, la historia se transforma finalmente en aquel ideal del que hablábamos. Si la historia es *lo otro*, la tentativa de los poetas es recuperarla. En su intento, la voz poética se desdobla dando lugar a

la existencia de voces y diálogos: dobles y máscaras poéticas que permiten asir lo real-ideal, y que conducen, finalmente, a un reconocimiento.

Este *ideal* puede ser visto, asimismo, como la tradición. En el caso de varios de los poetas aquí tratados, tradición implica *fidelidad* a los maestros, y Sandro Cohen, Vicente Quirarte y Víctor Manuel Mendiola (aunque en él esta fidelidad no es tan acrítica) son un buen referente. Fidelidad que deviene *permanencia*, en la poesía de los poetas que resguardan la tradición por medio de la forma, sus “motivos poéticos” (el amor, la ciudad, lo cotidiano, el viaje, etc.), se ven encauzados por la forma hacia la concepción de la tradición como lugar de homenaje, de tributo antes que búsqueda; una conversación de acompañamiento más que diálogo inquisitivo. Tal vez no se trata de una concepción particular sobre la tradición, sino apenas de una actitud ante la autoridad del pasado. La intención y la función de ésta, la más tradicional de las palabras, es preservar a la poesía del caos contemporáneo (algo que se percibe como la falta de un centro unificador). Su tarea de resguardar dicha tradición actúa casi bajo la premisa normativa del *deber ser*, de la *fidelidad* a las formas más tradicionales (el soneto es un ejemplo) como necesaria licencia para el ejercicio poético. Este *deber ser* entendido como principio normativo, como preceptiva de la tradición, se transforma en una suerte de ética —en su acepción de código que rige conductas— e implica, consecuentemente, la formulación de una poética que, en este caso, deviene retórica, o en sus momentos menos afortunados, mero artificio formal. El poeta hechizado por las formas tradicionales ya no las cuestiona: la forma es una herramienta de expresión poética, no su fundamento. Su deber es perfeccionarla mediante el ejercicio y la práctica constantes; su intención profunda: actualizar la tradición.

Otro tipo de hechizo ha seducido a los poetas que frente a la herencia formal aún se interrogan. En su camino la formulación de lo poético propone transformarse en una realidad autosuficiente. Si “la dulce, eterna, luminosa poesía”, se ha visto forzada a aplazar su cometido pues “nuestra época / nos dejó hablando solos” —según dictan los versos de esa otra figura fundamental para esta generación, José Emilio Pacheco—, estos poetas han hecho de la poesía su mejor interlocutor y, acaso, su refugio.

Poesía que reflexiona desde y sobre el lenguaje, la tentativa de autores como Eduardo Milán, Coral Bracho y David Huerta, entre otros, está encaminada hacia la solución, o al menos el reconocimiento transformado en escritura, de aquel problema que atañe a toda la poesía contemporánea y que no es otro que el de la tradición puesta en tela de juicio. La tradición y su repetición —ese espinoso asunto— son, pues, el origen de una escritura que busca para encontrarse y recuperarse al mismo tiempo, conciente siempre de que entre el que dice y el lenguaje se levanta la barrera suspicaz hacia el poder de las palabras. Así, esta poesía reflexiona y cuestiona constantemente sobre su propia tensión, sus propios mecanismos constitutivos y su función como productora de verdad —verdad poética, autosuficiente y autogeneradora, pero, sobre todo, crítica.

Vale hacer una última reiteración. Ni todos los poetas, ni todos los poemas. Los autores de esta generación no han transitado sólo uno de estos senderos, de estas vertientes de la poesía mexicana actual, pues no son éstas compartimientos cerrados y excluyentes. En su trabajo, en su búsqueda, muchos de ellos han cambiado de rumbo

o han regresado a otro anterior dentro de su trayectoria. Sin embargo, a pesar de estas variables, el propósito profundo de esta generación ha sido finalmente —aun desde concepciones y actitudes particulares sobre la poesía y el trabajo poético—, oponer la realidad de la poesía a la heterogeneidad descentrada del mundo contemporáneo. Una realidad que para la poesía es una forma particular de resistencia ante los estragos de una época de nihilismo consumado, es decir, y como señala Steiner, vacía ya de todo sentido trascendente (1992: 14). En este “sentido trascendente” se encuentra la verdad de la poesía y, a la vez, en él hunde sus raíces la posibilidad de una poesía productora de verdad, tal y como la hemos querido entender en este trabajo.

Devolverle su sentido a la realidad —su realidad: tal ha sido la aventura de esta generación. Refugiados en la poesía como una actividad al margen, los trabajos y los días del poeta contemporáneo se antojan una forma de resistencia al “desencanto” del mundo señalado en su momento por Weber (particularmente en su libro *La ética protestante y el espíritu del Capitalismo*, 1998), como consecuencia de la secularización paulatina de éste y el otro mundo (espiritual, sagrado, mítico, etc.). Quizá, entonces, podríamos suscribir la idea expresada por Beguin en el sentido de que el poeta es y ha sido “siempre, un anarquista. Porque lo que él sabe de nuestra existencia tiene que ver con el secreto del alma, el retiro interior en que somos esencialmente libres. La poesía, cuando alcanza su pureza verdadera, nos libera del tiempo, porque a través de miles de caminos distintos se aventura por delante de la eternidad. Y necesariamente nos revela que somos algo, que *somos* plenamente, cuando logramos comprender aquello que, dentro de nosotros, no cae bajo el control legítimo de las autoridades terrenales”(1986: 165-166).

V. BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguilar, Luis Miguel
1988 *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana 1800-1921*. México: Cal y Arena.
- Aguilar Camín, Héctor
1975 “Las miserias no asimiladas. El festín oficial de la conciencia. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 2)”. En: *La Cultura en México* 703 (27 de agosto): VII-IX.
1981 “Zaid y el empirismo burriciego de la nueva derecha mexicana.” En: *Nexos* 47 (noviembre): 59-62.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo
1972 “La reforma educativa y los intelectuales.” En: *La Palabra y el Hombre* (1972: 1): 9-11.
- Agustín, José
1975 “Mientras más rápido vamos más redondos nos ponemos”. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 7.)” En: *La Cultura en México* 711 (24 de septiembre): VI-VIII.
1992 *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. México: Planeta.
- Altamirano, Ignacio Manuel
1999 *Aires de México/ prólogo y selección de Antonio Acevedo Escobedo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amara, Luigi
2002 “Manifiesto: sin propuestas para el próximo milenio” / Luigi Amara y Sergio Valero. En: *Letras Libres* 38 (febrero): 80-82.
- Argüelles, Juan Domingo
1997 *Diálogo con la poesía de Efraín Barolomé*. Cuadernos de Malinalco 25. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
2001 *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología*. México: Océano.
2001b *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*. Ataranzas. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.
2005 “Quiénes compran y leen libros de poesía. Jornada de Poesía.” En: *La Jornada Semanal* 543 (domingo 31 de julio) <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/31/sem-juan.html> (Consultado el 3 de septiembre de 2005).
- Aroche Parra, Miguel
1972 *53 poemas del 68 mexicano. /Comp. y presentación de..., pról. Francisco Gómez Lara*. México: Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones.
- Asiain, Aurelio
1988 “Incurable de David Huerta.” En: *Vuelta* 138 (mayo): 50-53.
1992 “Defensa de la literatura difícil [Editorial].” En: *Vuelta* 188 (julio): 11a. (firmado A. A.).
- Aura, Alejandro
1967 *Poesía joven de México*. México: Siglo XXI.
- Bañuelos, Juan
1960 *La espiga amotinada*. Letras Mexicanas. Juan Bañuelos, selección y prólogo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartolomé, Efraín
1982 “Ojo de jaguar”. En: *Donde los podemos observar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
1983 *Ciudad bajo el relámpago*. México: Katún.
1984 *Música solar*. México: Joaquín Mortiz.
1987 *Cuadernos contra el ángel*. México: Universidad de Querétaro.
1990 *Ojo de jaguar*. El ala del tigre. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
1991 *Cantos para la joven concubina y otros poemas dispersos*. México: Editorial Cuarto Creciente.
1991 *Música lunar*. México: Joaquín Mortiz.

- 1995a *Corazón del monte*. Los Cincuenta. México: Coordinación de Descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Coahuilense de la Cultura.
- 1995b *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces*. México: Joaquín Mortiz.
- 1996 *La Poesía*. México: Editorial Praxis.
- 1997 *Partes un verso a la mitad y sangra*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y La Flauta de Pan.
- 1998 *Oro de siglos*. México: Editorial Praxis.
- 1999 *Oficio: Arder (Obra poética 1982-1997)*. Poemas y Ensayos. México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bas Albertos, María José
- 1996 *La poesía cívica de Jaime García Terrés*, Murcia: Universidad de Alicante.
- Bataille, George
- 1981 *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Baudelaire, Charles
- 1977 “Nuevas notas sobre Edgar Poe” pp. 139-155. En: *El arte romántico / traducción y notas de Carlos Wert*. La Fontana Mayor. Madrid: Ediciones Felmar.
- 1995 *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Arquitectura.
- Batis, Huberto
- 1994 *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. [1984] Lecturas Mexicanas. Tercera Serie 71 / Pres. de Luis Mario Schneider. México: CONACULTA.
- 2001 *Por sus comas los conoceréis*. México: CONACULTA.
- Beguín, Albert
- 1981 *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1986 “La experiencia poética.” pp. 143-183. En: *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bellinghausen, Herman
- 1984 “¿Qué se ha escrito, y cómo, a partir de 1968?” En: *Nexos* 81 (septiembre):43-44.
- Bell, Daniel
- 1989 *Las contradicciones culturales del capitalismo* [1976]. Los noventa. México: Alianza Editorial Mexicana / CONACULTA.
- Bénichou, Paul
- 1981 *La coronación del escritor 1750-1830*, México: Fondo de Cultura Económica.
- 1988 *La idea del hombre en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, Fernando
- 1980 “150 sábados.” En: *Sábado* 150 (20 de septiembre): 2-3.
- Berlin, Isaiah
- 1992 *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2000 *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Blanco, José Joaquín
- 1975 “Los estímulos de la duda. La fuerza de la esterilidad. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 1)”. En: *La Cultura en México* 702 (20 de agosto): IX-XI.
- 1981 *Crónica de la poesía mexicana*. Libro de Bolsillo. Serie Ensayo. México: Katún.
- 1996 *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y arena.
- Bloom, Harold
- 1977 *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.
- 1995 *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- Bobbio, Norberto
- 1998 *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Paidós.
- Bolaño, Roberto
- 2005 “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista.” En: [http:// www.infrarrealismo.com](http://www.infrarrealismo.com) (Consultado el 18 de diciembre de 2005).

- Bonifaz Nuño, Rubén
1986 *De otro modo lo mismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre
1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bracho, Coral
1977 *Peces de piel fugaz*. México: La Máquina de Escribir.
1982 *El ser que va a morir*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Joaquín Mortiz.
1988 *Bajo el destello líquido. Poesía 1977-1981*. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
1992 *Tierra de entraña ardiente / Irma Palacios y Coral Bracho*. México: Galería López Quiroga.
1998 *La voluntad del ámbar*. México: Era.
2003 *Ese espacio, ese jardín*. México: Era
2004 “El lenguaje: punto de partida y de llegada.” En: *Letras Libres* 64 (abril): 96.
- Camp, Roderic A,
1988 *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campos, Marco Antonio
1980 *Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968*. México: Pueblo Nuevo.
- Carreto, Héctor
1979 *¿Volver a Itaca?*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Difusión Cultural. Ediciones de la Revista Punto de Partida.
1980 *Naturaleza muerta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
1992 *Habitante de los parques públicos*. México, CONACULTA.
1993 *Incubus*. Margen de poesía. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
1996 *Antología desordenada*. Los Cincuenta. México: CONACULTA / Instituto Cultural de Aguascalientes.
2002 *Coliseo*. México: Joaquín Mortiz / Planeta
- Casa del Tiempo*
1985 “Editorial.” En: *Casa del Tiempo* 5 (febrero-marzo): 49-50.
- Cassirer, Ernst
1998 *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañón, Adolfo
1975 “El único remedio contra el conformismo es el resentimiento. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 5).” En: *La Cultura en México* 710 (17 de septiembre): VII-VIII.
1993 *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Vuelta.
2003 *La campana y el tiempo*. (1973-2003). Perú: Editorial Hueso Húmero.
- Castellet, José María
1973 “Nueva literatura española. Encuesta.” En *Plural* 25 (octubre): 4-6.
2001 *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- Castillo, Ricardo
1976 *El pobrecito señor x*. México: CEFOL. Posteriormente editada junto con *La Oruga*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- CDHDF. Dirección General de Comunicación Social
2002 Boletín de Prensa N° 47/20022002. (México, D.F., 20 de julio de 2002).
- Cohen, Sandro
1980 *A pesar del imperio*. Cuadernos de Poesía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
1981 *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México / compilación, prólogo y notas de...*, Libros del bicho, 20. México: Premiá.
1982 *Autobiografía del infiel*. Libros del Fakir. México: Oasis.
1983 *Los cuerpos de la furia*. México: Katún.
1985 “El verso no tiene la culpa”. En: *Casa del tiempo* 5:49-50 (marzo): 11-14.
1989 *Línea de fuego*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Armella
1993 *Corredor nocturno*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- 1992 "Poesía mexicana, 1975-1990: De la abundancia raquílica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?", pp. 1-26, en: *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Federico Patán ed. Boulder, Colo.: Society of Spanish and Spanish-American Studies / University of Colorado.
- Cohn, Deborah
2002 "La construcción de la identidad cultural en México: Nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968". En: *Foro Hispánico* 22:1,1 (agosto): 89-103.
- Cortés Bargalló, Luis
1998 "Alberto Blanco: las diez mil facetas del instante." En: *La Jornada Semanal* 185 (20 de septiembre): <http://www.jornada.unam.mx/1998/09/20/sem-cara.html>. Consultado el 14 de septiembre de 2004.
- Coser, Lewis A.
1980 *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. Segunda reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cross, Elsa
1966 *Naxos*. México: Ollín.
1972 *La dama de la torre*. México: Joaquín Mortiz.
1981 *Tres poemas*. Cuadernos de poesía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
1982 *Bacantes*. México: Artífice Ediciones.
1986 *Baniano*. México: Editores Mexicanos Unidos.
1987a *Canto malabar*. México: Fondo de Cultura Económica.
1987b *Pasaje de fuego*. México: Joan Boldó i Climent.
1989 *Espejo al sol. Poemas 1964-1981*. México: Secretaría de Educación Pública/Plaza y Valdés.
1990 *El diván de Antár*. México: Joaquín Mortiz.
1991 *Jaguar*. México: Ediciones Toledo.
1992 *Casuarinas*. El ala del tigre. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
1992 *Moirá*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura.
1993 *Poemas desde la India*. Margen de poesía. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
1996 *Urracas*. México: Aldus
2000 *Los sueños. Elegías*. México: CONACULTA (Práctica Mortal)
2002 *Ultramar. Odas*. México: Fondo de Cultura Económica.
2004 *El vino de las cosas. Dítirambos*. México: Era/CONACULTA.
- Cruz, Francisco José
1999 "Algunas preguntas a Antonio Deltoro." En: Antonio Deltoro. *Poesía reunida*. Poemas y Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cuesta, Jorge
1985 *Antología de la poesía mexicana moderna/* Presentación de Guillermo Sheridan. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
1978 *Poemas y ensayos II. Ensayos 1*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deltoro, Antonio
1984 *¿Hacia dónde es aquí?*, México: Penélope, Libros del salmón.
1992 *Los días descalzos*, México: Vuelta
1997 *Balanza de sombras*. México: Joaquín Mortiz.
1999 "Poesía a la Intemperie." En: *Fractal*, 14. (julio-septiembre): 103-121
2001 "El pudor de la melancolía." pp. 227-235, en: Eduardo Hurtado. *Sol de nadie (1973-1997)*. Poemas y Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
2002 *Poesía reunida*. Poemas y Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz Arciniega, Víctor
1989 *Querrela por la cultura revolucionaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Michael, Christopher
1995 "Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)." En: *La literatura mexicana del siglo XX/* José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- 1997 *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v.* México: Era.
- 1998 *Servidumbre y grandeza de la vida literaria.* México: Joaquín Mortiz.
- 1999 “Árbol hemerográfico de la literatura mexicana”. En: *Letras Libres* 7 (julio): I-V.
- Enzensberger, Hans Magnus
1992 “Las ventajas de la condición minoritaria” En: *Vuelta* 188 (julio): 19-24.
- Ehrenman, Kimberly A.
2002 “Las formas del instante: entrevista con Alberto Blanco.” En: *Fractal* 25 (abr.-jun.) y en www.fractal.com.mx/F25blanco.html (consultado el 20 de octubre de 2006).
- Escalante, Evodio.
1975 “Un minuto de silencio, dijo el presidium. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 8)”. En: *La Cultura en México* 712 (1 de octubre): IX-XI.
1982 *Tercero en discordia.* Correspondencia. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
1983 “Potencia y hermetismo de Alberto Blanco.” En: *Proceso.* Cultura. No. 0350- 36 (18 de julio).
1985a “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”. En: *Casa del tiempo* 5: 49-50 (marzo): 15-31.
1985b “Lotes baldíos”. En: *Proceso.* Cultura. No. 0433- 48: (18 de febrero)
1988 *Poetas de una generación 1950-1959.* México: Premià / selección y prólogo de... México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
1992 “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho)”, pp. 27-46, en: *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente.* Federico Patán ed. Boulder, Colo.: Society of Spanish and Spanish-American Studies / University of Colorado.
- Espinasa, José María
1990 *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989 /* selección de..., Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia. Prólogo de Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia México: El tucán de Virginia / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México.
1994 “Hölderlin: La voz de la estatua (*Habla Scardanelli* de Francisco Hernández).” En: *Periódico de Poesía* 8 (invierno): 12-14.
2005 “Poeta ventrílocuo.” En: *Letras Libres* 76 (abril) 75-76.
- Elizondo, Salvador
1975 “Sobre los libros de texto”. En: *Plural* 42 (marzo): 80-81.
- Eliot, T. S.
1997 “Tradition and the Individual Talent”, en *The Sacred Wood.* London: Faber and Faber.
- Espinosa, Jorge Luis
1993 “La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández”. Ciencia, cultura, espectáculos. En: *Uno más uno*, (18 de agosto): 31.
- Fernández, Fernando
1994 “De frente a *Incurable*.” En: *El Dominical* 220 (7 de agosto de 1994): 18-21.
- Fernández Granados, Jorge
1996 “La imaginaria rosa de los vientos: la poesía en *Vuelta*.” En: *Viceversa* (diciembre): 19-20.
1997 “Panorama de nuevos ingresos a la poesía mexicana.” En: *Nágará* 2 (suplemento de *Viceversa*) (diciembre).
- Fuentes, Carlos
1972a “Opciones críticas en el verano de nuestro descontento.” En: *Plural* 11 (agosto): 3-9.
1972b “México 1972. Los escritores y la política”. En: *Plural* 13 (octubre): 27-28.
- García Montero, Luis
1993 “Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)” pp. 7-41, en *¿Por qué no es útil la literatura?* / Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. Madrid: Hiparión.

- García Riera, Emilio
1986 *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Gilly, Adolfo
1981 “Los despolitizados de la historia y el petate del muerto.” En: *Sábado* 205 (10 de octubre): 2-3.
- Glantz, Margo
1979 *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. Cuadernos de Texto crítico. CILL, 8) Xalapa, Ver. : Universidad Veracruzana.
- Gomís, Anamari
1977 *Cinco poetas jóvenes/* Prólogo de Francisco Monterde, selección y notas de... México: Subsecretaría de la Juventud, la Recreación y el Deporte, Secretaría de Educación Pública.
- González Aktories, Susana.
1995 “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo.” En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24: 239-250.
1996 *Antologías poéticas en México*. México: Praxis.
- González de León, Jorge
1981 *Poetas de una generación (1940-1949)* / selección y notas de..., pról. de Vicente Quitarte. (Textos de Humanidades, 25). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- González-Esteva, Orlando
1992 “Formas de rigor, juegos de azar.” En: *A palabra poética na América Latina. Avaliação de uma Geração/* Organizador Horácio Costa. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina
- González Pedrero, Enrique
1971 *Discurso del Senador Enrique González Pedrero en la Sesión solemne conmemorativa de la entrega de la medalla Belisario Domínguez a Jaime Torres Bodet*. Jueves 7 de octubre de 1971. [www.senado.gob.mx /medalla_belisario.php](http://www.senado.gob.mx/medalla_belisario.php)
- González y González, Luis
1997 *Obras completas. La ronda de las generaciones*. México: Clío/ El Colegio Nacional.
- Gorostiza, José
1969 *Prosas*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Gorostiza, Martha
1989 “De la hija de José Gorostiza sobre Paz y el 68.” En: *Proceso* 682, 27 de noviembre. Cultura (682: 37)
- Graves, Robert
1988 *La diosa blanca*. Madrid: Alianza.
- Grenier, Yvon
2004 *Del arte a la política. Octavio Paz y la búsqueda de la libertad*. Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grupo de Asesores Unidos
2000 “Consulta cultural a concedores.” En: *Letras Libres* 22 (octubre): 10. El documento completo puede revisarse en: [http://www.letraslibres.com/interna.php? num=22&sec=3&art=7011](http://www.letraslibres.com/interna.php?num=22&sec=3&art=7011) (consultado el 19 de diciembre de 2005).
- Guillén, Orlando.
1979 *Poesía inédita (1970-78)*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz.
2001 *El costillar de Caín /* Prólogo de Mario Raúl Guzmán. Serie gráfica de Rilke Guillén Roca. México: CONACULTA.
- Guevara Niebla, Gilberto
1990 *La rosa de los cambios*. México: Cal y Arena.
- Hamburger, Michael
1991 *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Francisco
1974 *Gritar es cosa de mudos*. México: Libros Escogidos.
1976 *Portarretratos*. México: La Máquina Eléctrica.

- 1978 *Cuerpo disperso*. Cuadernos de poesía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1980 *Textos criminales*. México: Latitudes.
- 1982 *Mar de fondo*. México: Joaquín Mortiz.
- 1986 *Oscura coincidencia*. Molinos de Viento. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1988 *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. México: El Equilibrista.
- 1991 *En las pupilas del que regresa*. El ala del tigre. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1992 *Habla Scardanelli*. México: El Equilibrista.
- 1994 *Moneda de tres caras*. México: El Equilibrista.
- 1994 *El infierno es un decir*. México: CONACULTA.
- 1999 *Antojo de trampa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2001 *Soledad al cubo*. México: Colibrí-Secretaría de Cultura de Puebla.
- 2003 *Quién me quita lo cantado/ Pról. Recopilación y selección de... [Mardonio Simta]*. Ataranzas. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- 2004 *Imán para fantasmas*. México: Era/ CONACULTA.
- Highet, Gilbert
- 1978 *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hinojosa, Francisco
- 1978 "Las editoriales marginales en México 1976-1978." En: *Revista de la Universidad*. 2-3 (octubre-noviembre): 62-64.
- Hiriart, Hugo
- 1999 "Capitulaciones y heterodoxias". En: *Letras Libres* 7 (julio): 38-43.
- Homero, José
- 1993a "El viaje inmóvil de Antonio Deltoro." En: *El Semanario Cultural* 565 (14 de febrero): 5-6.
- 1993b "Francisco Hernández tras la realidad olvidada." En: *El Semanario de Novedades* 575 (domingo 25 de abril): 6-7.
- Horno Delgado, Asunción
- 1997 *Diversa de ti misma: poetas de México al habla*. México: El Tucán de Virginia.
- Huerta, David
- 1972 *El jardín de la luz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1976 *Cuaderno de noviembre*. México: Era.
- 1978 *Versión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1987 "Alberto Blanco: Poesía e Imágenes, enlazadas en *Cromos* y *Un año de bondad*." En: *Proceso*. Cultura. 0582-34 (28 de diciembre).
- 1987 *Incurable*. México: Era.
- 1990 *Historia*. México: Ediciones Toledo
- 1996 *La sombra de los perros*. México: Aldus.
- 1997 *La música de lo que pasa*. México: CONACULTA.
- 2002 *El azul en la flama*. México: Era.
- 2003 "Libros y otras cosas. Poesía y narrativa." En: *El Universal*. Cultura. (25 de enero). http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/web_histo_columna.despliega?var_id=27908&var_fecha=25-ENE-03 (Consultado el 27 de enero de 2003).
- Huerta, Efraín
- 1983 "La hora de nadie." En: *Aquellas conferencias, aquellas charlas*. México: Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hurtado, Eduardo
- 1978 *Ludibrios y nostalgias*. México: La Máquina de Escribir.
- 1985 *Rastro del desmemoriado*. México: Joan Boldó i Climent.
- 1992 *La ciudad sin puertas*. México: Ediciones Toledo.
- 2001 *Sol de nadie*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2005 *Las diez mil cosas*. México: Era

- Jaramillo, Ana María
 1993 “Devolver a las cosas su dimensión de fiesta. Entrevista con José Luis Rivas.” En: *La Jornada Semanal* 235 (12 de diciembre): 23-27.
- Jauss, Hans R.
 1976 “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad” en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.
- Jiménez, José Olivio
 1983 “Introducción de urgencia a la poesía española de posguerra”, pp. 7-30, en *7 poetas españoles de hoy. José Hierro, Carlos Bousoño, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez* / Introducción de José Olivio Jiménez, selección de Dionisio Cañas
- Jiménez Aguirre, Gustavo
 1995 *La discusión del modernismo en México (1893-1903)*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 1999 *Horizonte de poesía mexicana* / Pról. de..., sel., Malva Flores, Gustavo Jiménez, Rodolfo Mata. México: Servidor: Artes e historia de México. Dirección electrónica: <http://www.arts-history.mx>
 2005 *Un pasado visible: antología de poemas sobre vestigios del México antiguo* / selección y prólogo... Fotografía de Javier Hinojosa. Libros de la Espiral. México: Artes de México/ Universidad Nacional Autónoma de México/CONACULTA.
- Krauze, Enrique
 1975 “Entre la fe y el fetichismo. La creencia en la cultura. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 4).” En: *La Cultura en México* 709 (10 de septiembre): VI-VIII.
 1981 “Cuatro estaciones de la cultura mexicana.” En: *Vuelta* 60 (noviembre 1981).
 1988 “La comedia mexicana de Carlos Fuentes.” En: *Vuelta* 139 (junio 1988): 15-27.
 1997 *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Andanzas. Biografía. México: Tusquets.
 1998 “No requiere Fuentes una retractación ni yo un perdón que nunca le pediré: Enrique Krauze.” En: *La Crónica del Hoy*. Cultura. (7 de diciembre). <http://www.cronica.com.../1998/dic/07/cul03.html> (Consultado el 7 de diciembre de 1998).
 1999a “Presentación.” En: *Letras Libres* 1 (enero): 6.
 1999b “Chiapas: Redención o democracia” En: <https://www.letraslibres.com/interna.php?num=1&rev=1>. (Consultado el 24 de julio de 2005).
- Lambert, Jean-Clarence
 1996 “Elsa Cross.” En: *Periódico de poesía* 14 (verano): 69-70.
- Letras Libres*
 2000 “Letras Libres y la consulta cultural.” En: *Letras Libres* 22 (octubre):28-33.
- Lizalde, Eduardo
 1981 *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo*. México: Martín Casillas Editores / Instituto Nacional de Bellas Artes.
 1993 *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Loeza, Soledad
 2000 [1998] “Octavio Paz: el último de los intelectuales mexicanos.” En: *Nexos* 250 (octubre) y recogido en: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 356 (agosto): 77-81.
- López Acuña, Daniel
 1975 “La palabra creadora contra la corrupción del lenguaje institucional. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 6).” En: *La Cultura en México* 710 (17 de septiembre): IX-X.
- López Velarde, Ramón
 1990 *Obras*. Biblioteca Americana. José Luis Martínez, compilador. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lumbreras, Ernesto

- 2002 *El manantial latente: Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002* / Hernán Bravo. Selección, prólogo notas y apéndices de..., México: CONACULTA.
- Macías, Elva
 1971 *El paso del que viene*. Nuevo León: Sierra Madre.
 1975 *Círculo de sueño*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Literatura Joven.
 1982 *Imagen y semejanza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 1989 *Lejos de la memoria*. (Ilustraciones de Francisco Toledo), México: Joan Boldó i Climent.
 1993 *Ciudad contra el cielo*. México: CONACULTA.
- Malpartida, Juan
 2004 “Un poder corporal.” En: *ABC*. Libros (sábado 26 de junio): http://cultural.abc.es/historico/semana-236/fijas/libros/escaparate_016.asp
- Martínez, José Luis
 1949 *Literatura mexicana: siglo XX, 1910-1949*. México: Robredo.
 1967 “Nuevas letras, nueva sensibilidad” / Presentación de... En: *Revista de la Universidad de México* (abril-mayo): 3-7.
 1999 “Los caciques culturales”. En: *Letras Libres* 7 (julio): 28-29.
 2000 *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Conaculta.
- Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael
 1995 *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Medina, Rubén
 1999 *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- Medina Portillo, David
 1993a “Luz de mar abierto.” En: *Vuelta* 199 (junio): 41.
 1993b “El deleite de las formas.” En: *El Semanario Cultural de Novedades* 595 (12 de septiembre): 5-6.
 2005 “La claridad subversiva”, pp. 107-134, en: *Zaid a debate*. México: Jus.
- Méndez Estrada, Ramón
 2004 “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista.” En: *La Jornada Morelos*. (9 de marzo) y recogido en: <http://www.infrarrealismo.com> (Consultado el 18 de diciembre de 2005).
- Mendiola, Víctor Manuel
 1990 “Prólogo” / Manuel Ulacia, Víctor Manuel Mendiola. En: *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989* / selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia. México: El Tucán de Virginia / INBA / Universidad Nacional Autónoma de México.
 1999 “Una antología incoherente. De la poesía.” En: *La Jornada Semanal* 218 (domingo 9 de mayo): <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/09/sem-men-diola.html>. (Consultado el 28 de octubre de 2005).
 2003 *Tan oro y ogro* (1987-2002). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Milán, Eduardo
 1989 *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México: UAM/ Juan Pablos.
 1991 *Errar*. México: El Tucán de Virginia, México
 1993 *La vida mantis*. México: El Tucán de Virginia
 1994 *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan*. Madrid: Ave del paraíso.
 1994 *Circa 1994. Práctica mortal*. México: CONACULTA.
 1997 *Alegrial*. Madrid: Ave del paraíso.
 1999 *Pristina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente* / Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras. México: Aldus
- Molina, Javier
 1984 “Ningún poeta puede separar su obra de la experiencia del mundo, señala Elsa Cross.” En: *Cultura, Unomásuno* (domingo 22 de abril): 13.
- Monjarás Ruiz, Víctor
 1985 “Testar las islas. Una revisión de la nueva poesía en México.” En: *Casa del tiempo* 5: 49-50 (marzo): 77-81.

Monsiváis, Carlos

- 1966 *La poesía mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales.
- 1967 “Octavio Paz en diálogo.” En: *Revista de la Universidad de México* 3 (noviembre): I-VIII.
- 1972 “México 1972. Los escritores y la política”. En: *Plural* 13 (octubre): 24-25.
- 1975 “No por mucho madurar amanece más temprano. (México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura 3)”. En: *La Cultura en México* 708 (3 de septiembre): VII-IX
- 1977 *Amor perdido*. Biblioteca era. Ensayo. México: Era.
- 1992 “Poesía mexicana II. 1915-1985” /Presentación, selección y notas de... En: *La poesía: siglos XIX y XX*. México: Promexa.
- 1999 “El heroísmo impecable en México ha sido anónimo, dice Monsiváis” Entrevista de Arturo García Hernández. En: *La Jornada*, “Cultura”, (30 de diciembre): 12.
- 2002 “La crítica literaria en México: la invención, la revisión, la ampliación y el olvido del canon.” En: *La formación del canon literario en México*. Conferencia dictada en el Mexican Center de la Universidad de Texas. Distinguished Mexicans in Texas. Lecture Series, febrero 25 de 2002. <http://www.utexas.edu/cola/lilas/centres/mexican/monsivais/monsivais.htm>

Morábito, Fabio

- 1985 *Lotes baldíos*. México: Fondo de Cultura Económica
- 1989 *Caja de herramientas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1991 “Mi tema es el trasfondo, lo que no se ve, pero está como soporte”. En: *Periódico de poesía* 14: (15-17).
- 1992 *De lunes todo el año*. México: Joaquín Mortiz.
- 2002 *Alguien de lava*. México: Era.

Moreno Villarreal, Jaime

- 1981 “Poesía y reproducción” pp. 79-107, en: *La línea y el círculo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana -Iztapalapa.

Nexos

- 1978 “Editorial”. En: *Nexos* 1 (enero): 3.
- 1992 “Coloquio de Invierno”. En: *Nexos* 173 (mayo): 5-17.

Novo, Salvador

- 1998 *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz I y II* / Prólogo de Antonio Saborit, México: CONACULTA.

Ochoa Sandy, Gerardo

- 1987 “Uno no puede dar nada si está vacío: Elsa Cross.” En: *Sábado* 507 (20 de junio): 6.

Ortega, Carlos

- 1997 “El fuego de Hölderlin” pp. 31-51. En: *Lo excelso y lo raro*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

Ortega, Julio

- 1987 *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI.
- 1997 *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición*. La creación literaria. México: Siglo XXI, 1997.

Ortiz, Efrén

- 2005 “Aproximación a la poesía veracruzana. 1970-1990.” En: *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*. México: EON / The University of Texas at El Paso.

Ortega y Gasset, José

- 1970 *En torno a Galileo*. Obras Completas V. Madrid: Revista de Occidente.

Pacheco, José Emilio

- 1969 *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz.
- 1972 “México 1972. Los escritores y la política”. En: *Plural* 13 (octubre): 25 y 26-27.
- 1992 “Poesía mexicana I. 1821-1914” /Presentación, selección y notas de... En: *La poesía: siglos XIX y XX*. México: Promexa.
- 1992 “El destierro de Jaime Torres Bodet. Inventario.” En: *Proceso* 819 (13 de julio).

- Paredes, Alberto
 2004 *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. Sello Bermejo. México: CONACULTA.
- Paz, Octavio.
 1966 *Poesía en movimiento. México, 1915-1966* / Prólogo de Octavio Paz, selección y notas de Homero Aridjis, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. México: Siglo XXI.
 1970 *Posdata*. México: Siglo XXI.
 1972 *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Sección de lengua y estudios literarios. México: Fondo de Cultura Económica.
 1972a “La letra y el cetro.” En: *Plural* 13 (octubre): 7-8.
 1972b “México 1972. Los escritores y la política.” En: *Plural* 13 (octubre): 21-22.
 1975 “Los libros de texto en su contexto.” En: *Plural* 42 (marzo): 78-79.
 1976a “El desayuno del candidato.” En: *Plural* 53 (febrero): 74-75.
 1976b “Vuelta.” En: *Vuelta* 1 (diciembre): 4-5.
 1977 “Alrededores de la literatura hispanoamericana.” En: *Vuelta* 5 (abril): 21-24.
 1978 *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
 1984 “La tradición de la ruptura” pp. 15-38, en: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México: Seix Barral.
 1992 “La conjura de los letrados.” En: *Vuelta* 185 (abril): 9-14.
 1994 *Obras completas. T. IV., Generaciones y semblanzas*. México: Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores.
 1999 “Carta a Enrique Krauze.” En: *Letras Libres* 1 (enero): 8.
- Petersen, Julius
 1945 *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piazza, Luis Guillermo
 1968 *La mafia*. México: Joaquín Mortiz.
 1970 “Lo que ya fue, lo que pasa y lo que deberá suceder.” En: *Diorama de la Cultura* (26 de abril):12.
- Plural*
 1975 “Denuncias sin respuesta.” En: *Plural* 48 (septiembre): 71.
- Poniatowska, Elena
 1971 “Avándaro.” En: *Plural* 1 (octubre): 31-36.
- Pozas Horcasitas, Ricardo
 2002 “El laberinto de los tiempos.” En: *Fractal* 24 (enero-marzo): 133-162. También puede revisarse en: <http://www.fractal.com.mx/F24pozas.html>.
- Proceso*
 1976 “Editorial.” En: *Proceso* (No. 0001- 01 8 de noviembre).
- Quirarte, Vicente
 1978 *Teatro sobre viento armado*. Xalapa: Universidad Veracruzana. (Cuadernos del Caballo Verde).
 1980 *Calle nuestra*. En: *Lejos de las naves*. Ediciones de la Revista Punto de Partida. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 1981 “Prólogo.” En: *Poetas de una generación (1940-1949)* / selección y notas de Jorge González de León. Textos de Humanidades, 25. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 1982a *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrezia Buti*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, ENEP-Acatlán.
 1982b *Puerta del verano*. Guadalajara: Cuarto Menguante Editores.
 1982c *Vencer a la blancaura*. Libros del bicho. México: Premià editora.
 1985 *Babía Magdalena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
 1986 *Fragments del mismo discurso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. (Col. Correo Menor).
 1990 *El cuaderno de Aníbal Egea*. México: Cuadernos de Malinalco.
 1991 *El ángel es vampiro*. México: Ediciones Toledo.
 1993 *Peces del aire altísimo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista.

- 2000 *Razones del samurai (1978-1999)*. Poemas y ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, Luis Enrique
1994 “Soy, simplemente, un publicista que escribe versos: Hernández.” En: *La Jornada*. Cultura (Domingo 3 de julio): 26
- Raymond, Marcel
1983 *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Renán, Raúl
1999 *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rilke, Rainer María
1995 “Carta de Rainer María Rilke al señor Witold von Hulewicz a propósito de las Elegías de Duino. 13 de noviembre de 1925”. En: *Las elegías de Duino*. México: Aldus.
- Rivas, José Luis
1981 *Fresca de risa*. México: Martín Pescador.
1982 *Tierra nativa*. México: Fondo de Cultura Económica.
1985 *Relámpago de la muerte*. México: Martín Pescador.
1987 *La transparencia del deseo*. México: Joaquín Mortiz.
1986 *La balada del capitán*. Molinos de Viento. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
1992a *Asunción de las islas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
1992b *Luz de mar abierto*. México: Vuelta.
1993 *Raz de marea (poesía reunida 1975-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica.
2004 *Un navío un amor*. México: Era.
- Rojas, Rafael
2000 *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosset, Clément
1993 *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- Sabines, Jaime
1994 “Discurso del C. Jaime Sabines Gutiérrez.” En: *Sesión solemne conmemorativa de la entrega de la medalla Belisario Domínguez*, 7 de octubre de 1994. www.senado.gob.mx/medalla_belisario.php
- Sánchez Susarrey, Jaime
1993 *El debate político e intelectual en México*, México: Grijalbo.
- Schenk H. G.
1983 *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sefamí, Jacobo
1993 “Tierra de entraña ardiente.” En: *Vuelta* 200 (julio): 58-59.
- Segovia, Tomás
1972 “México 1972. Los escritores y la política”. En: *Plural* 13 (octubre): 23-24.
2001 “Nunca más”. pp. 44-46. En: *A treinta años de Plural (1971-1976)*/ edición de Marie-José Paz, Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, Francisco
1992 *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*/ Selección, prólogo y notas biobibliográficas de... México: CONACULTA
- Serrano, Pedro
1985 “Por una literatura joven.” En: *Casa del tiempo* 5: 49-50 (marzo): 74-76.
- Sheridan, Guillermo
1985 *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
1999 *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, Anthony
1998 “Tres antologías: la formulación del canon” pp. 21-60, en: *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Vida y pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

- Simoës, João Gaspar
1987 *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George
1992 *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Sucre, Guillermo
1990 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana.* Tierra Firme. 1ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Alejandro
1994 *Creación y poder. Nueve retratos de intelectuales/Alejandro Toledo y Pilar Jiménez Trejo.* México: Joaquín Mortiz.
- Tornero, Angélica
2002 *Las maneras del delirio (las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández).* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torre, Mónica de la
2002 *Reversible monuments. Contemporary Mexican Poetry / Mónica de la Torre y Michael Wieggers.* Intr., Eliot Weinberger, Washington: Copper Canyon Press, 2002.
- Torres Bodet, Jaime
1985 *Tiempo de arena.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Touraine, Alain
1994 *Crítica de la modernidad.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Trujillo, Julio
1996 “Deltoro: poesía horizontal, poesía peatonal.” En: *Revista Mexicana de Cultura.* Nueva época. Suplemento de *El Nacional*, 15 (domingo 12 de mayo): 5.
1999 “Pequeños cantos rodados.” En: *Letras Libres*, 2 (febrero): 85-86.
2003 “Busca poeta mexicano Julio Trujillo romper con ‘padres de la poesía’”. En: *El Universal, Cultura* (25 de enero). http://www.eluniversal.com.mx/ol_minuto_cul.html (Consultado el 25 de enero de 2003).
- Ulacia, Manuel
1989 *El río y la piedra.* Valencia: Pre-textos.
1990 “Prólogo.” / Manuel Ulacia, Víctor Manuel Mendiola. En: *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989* / selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia. México: El tucán de Virginia / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México.
1991 *Origami para un día de lluvia.* Valencia: Pre-textos.
1999 *El plato azul.* México: Ditoria.
- UNAM
2004 “Historia del Colegio de Ciencias y Humanidades” <http://www.dgcch.unam.mx/cronolog.html> (consultado el 26 de agosto de 2005).
2004 “Lema de la Universidad Nacional”. En: <http://serpiente.dgscs.unam.mx/rectoria/hm/lema.html> (consultado el 23 de marzo de 2005).
- Urbina, Luis G.
1910 [1985] *Antología del centenario.* México: Secretaría de Educación Pública. /Selección de..., Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel. Pról. de Luis G. Urbina. [Edición facsimilar. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985].
- Vallarino, Roberto
1979 “Reconsideración sobre algunas revistas aparecidas entre 1975 y 1978.” En: *Sábado* 68 (3 de marzo): 10.
1985 “Algunas ideas sueltas sobre la literatura mexicana de hoy.” En: *Casa del tiempo* 5: 49-50 (marzo): 66-70.
1990 “Christopher Domínguez versus la triada sirenil.” En: *Sábado* (19 de mayo de 1990): 6.
- Van Delden, Maarten

- 1996 "The War on the Left in Octavio Paz's *Plural* (1971-76)." En: *Annals of Scholarship* 11, 1-2: 133-155.
- 2001 "Mexico and the United States: The View From *Vuelta* (1976-1998)." En: *Discourse* 23, 2 (Spring): 62-80.
- 2002 "Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*." En: *Foro Hispánico* 22:1,1 (agosto): 105-119.
- Vargas, Rafael
- 1978 "Las nuevas revistas literarias" En: *Revista de la Universidad de México* XXXIII.2-3 (octubre-noviembre): 65-75.
- 1985 "El espejo sin la sombra". En: *Casa del tiempo* 5:49-50 (marzo): 4-10.
- 1989 "Nuevas voces de la poesía mexicana: seis casos." En: *Revista Iberoamericana* LV / 146-147 (enero-junio): 1195-1207.
- Villaurrutia, Xavier
- 1941 *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua /* Prólogo..., selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz. Linterna mágica. México: Cvltrva. Reeditado posteriormente, con epílogo de Octavio Paz. México: Trillas, 1986.
- 1966 *Obras : poesía, teatro, prosas varias, crítica /* Pról. de Alí Chumacero; recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider; bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vital, Alberto
- 1996 *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980.* Letras del siglo XX. México: Centro de Estudios Literarios, IIFL, Uniersidad Nacional Autónoma de México.
- Volkow, Verónica
- 2004 *Oro del viento.* México: Era/ Conaculta.
- Volpi, Jorge
- 1998 *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968.* México: Era.
- Walzer, Michael
- 1993 *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Weber, Max
- 1998 *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* México: Ediciones Coyoacán.
- Williams, William Carlos
- 1983 "Revelación"/ tr. de William Rowe y Hugo Gola. pp. 95-90. En: *El poeta y su trabajo II.* Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Woldenberg, José
- 1998 *Memoria de la izquierda.* México: Cal y Arena.
- Yurkiévich, Saúl
- 1996 *La movediza modernidad.* Madrid: Taurus.
- Zaid, Gabriel
- 1972a "Carta a Carlos Fuentes" En: *Plural*, 12 (septiembre): 52-53.
- 1972b "México 1972. Los escritores y la política". En: *Plural* 13 (octubre): 22 y 28.
- 1975 "Regañada al INBAL." En: *Plural* 45 (junio): 76-77.
- 1978 "Diez años después." En: *Vuelta* 23 (octubre): 6-8.
- 1979 *Cómo leer en bicicleta. Problemas de la cultura y el poder en México.* México: Joaquín Mortiz.
- 1980 *Asamblea de poetas jóvenes de México.* México: Siglo XXI.
- 1981 "Colegas enemigos. Una lectura de la tragedia salvadoreña." En: *Vuelta* 56 (julio): 9-27.
- 1988 *De los libros al poder.* México: Grijalbo.
- 1990 "Intelectuales." En: *Vuelta* 168 (noviembre): 21-23.
- 2001 "Lo que pedía nacer", pp. 47-51, en: *A treinta años de Plural (1971-1976)*/ edición de Marie-José Paz, Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, María

1993 *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

Zapata, Miguel Ángel

1999 *Nueva poesía latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana.

Zea, Leopoldo

2002 *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México: Fondo de Cultura Económica.