

El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”



Malva Flores

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Biblioteca

EL OCASO DE LOS POETAS INTELECTUALES
y la “generación del desencanto”

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Malva Flores

**EL OCASO DE LOS POETAS
INTELECTUALES**
y la “generación del desencanto”

Biblioteca
Universidad Veracruzana
Xalapa, Ver., México
2010

Una primera versión de este libro recibió el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas, 2006.

La autora de este libro agradece el apoyo del Sistema Nacional de Creadores del FONCA y al Proyecto CONACYT 38140-H, “Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo”.

Clasificación LC: PQ7171F562010

Clasif. Dewey: 861

Autor personal: Flores, Malva, 1961-

Título: El ocaso de los poetas intelectuales y la
“generación del desencanto” / Malva Flores

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2010

Descripción física: 229 p.; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota: Bibliohemerografía: p. 205-228.

ISBN: 9786075020433

Materias: Poesía mexicana--SigloXX--Historia y crítica.
México--Vida intelectual--Siglo XX.

DVUV 2010/49

Diseño de portada: Dirección Editorial UV.

Imagen de portada: Víctor Rodríguez: *White Head*, 2005.

Primera edición, 27 de octubre de 2010

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax: (228) 818 59 80; 818 13 88

Xalapa, Ver., 91000, México

ISBN: 978-607-502-043-3

Impreso en México / Printed in México

A Valeria y Emiliano

Un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma,
una nación sin crítica es una nación ciega

OCTAVIO PAZ

PRÓLOGO

En el mes de abril de 2003 se llevó a cabo un ciclo de conferencias en la Casa del Poeta Ramón López Velarde, titulado *Puntos y contrapuntos del canon de la poesía hispanoamericana en sus antologías*. Yo participé en la mesa que se refería a la poesía mexicana del siglo xx y en ella discutimos sobre las antologías canónicas pero también sobre las, entonces, más recientes selecciones de poetas y poemas. Recuerdo que en algún momento comenté que el prólogo de Octavio Paz a *Poesía en movimiento* no me gustaba tanto y entonces se siguieron una serie de intervenciones –incluidas las del público, compuesto también por poetas– que repetían la vieja historia de que Paz había dirigido, “palomeado” o vetado los destinos de la crítica de poesía, de su publicación e, incluso, de la poesía misma. Esa idea no era ni remotamente nueva. Lo novedoso –o al menos esa fue mi percepción– fue que algunos la expresaran como si un enorme peso hubiera existido en sus espaldas. Librados de aquél, a cinco años de la muerte del poeta podían por fin hablar con pelos y señales.

Varios otros puntos se discutieron esa noche ante la menguada asistencia –la escasa publicación de poesía en las revistas literarias más visibles, la nula existencia de su crítica, entre otros– y a partir de entonces comencé a reflexionar sobre la figura de Paz como centro de autoridad para el canon de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo xx, pero pronto me di cuenta de que el asunto que me intrigaba más no era la auto-

ridad del poeta —que podía o no, ser aceptada o discutida— sino la falta de otras figuras que en el paisaje de la poesía mexicana contemporánea fungieran como contrapeso no sólo en los temas que se refieren estrictamente al proceso poético, sino también respecto de la antigua tradición de los poetas mexicanos de intervenir en la discusión de los asuntos públicos. Existían, sí, figuras como Gabriel Zaid o José Emilio Pacheco, pero en la generación siguiente —quienes nacieron entre 1940 y 1955— no lograba entrever poetas con esa vocación. Estaba equivocada parcialmente.

Distintos acontecimientos nos sorprendieron en el turbulento inicio del nuevo milenio como el aviso de un largo periodo de incertidumbre. Su amarga postal fue capturada por las cámaras de los hombres de a pie que vieron despeñarse —Ícaros modernos— a quienes se lanzaron por las ventanas de las Torres Gemelas aquel 11 de septiembre. Sus cuerpos se confundieron con el polvo y los hierros torcidos por un fuego que también abrasó a los inmigrantes que trabajaban en las cocinas del World Trade Center. La posterior invasión a Afganistán y la guerra en Irak no fueron, como sabemos, el colofón de la historia.

En México, la recién estrenada democracia se avinagró con las distintas trifulcas, venganzas y videoescándalos que anticiparon el clima de un país que hoy está sumido en una crisis social de fin imprevisible. Ante estos y otros hechos de gran envergadura, pero también frente a las decisiones que el gobierno “del cambio” tomó en el estricto perímetro de la administración cultural, me preguntaba por qué los poetas no discutían pública y regularmente estos hechos, como ocurría pocos años atrás. ¿Qué había pasado? ¿Qué hacía ahora la mayoría de los poetas —además de poesía o de administrar la cultura—? ¿Debían hacer algo? ¿Habían dejado de expresarse como intelectuales y

habían constreñido su actividad a la exclusiva escritura de poesía? ¿Qué caminos poéticos habían tomado? ¿Era esto verdad o sólo era mi percepción?

Esas preguntas dieron origen a este ensayo. 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 libro se sostiene en dos ejes. El primero de ellos —llamado el ocaso de los poetas intelectuales— inicia con la fundación de la revista *Letras Libres* para de allí volver hasta un momento clave en la historia de nuestro país: 1968. En el retorno vi marcas, señales en el camino que indicaban el rumbo transitado por algunos poetas en la historia mexicana del siglo pasado. A partir de ellas quise encontrar los motivos que llevaron a una gran parte de la generación de nuestros poetas contemporáneos al abandono del debate intelectual sobre los problemas nacionales, actividad que desde el periodo de Independencia había sido para este gremio un hecho natural que se atemperaba con su propia vocación lírica.

No es hallazgo recordar que para la literatura mexicana de la primera mitad del siglo pasado, la idea del intelectual se acrisola en la imagen de Jorge Cuesta. Con la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna* y la secuela de ensayos sobre literatura, política y crítica cultural que escribió al calor de las polémicas con los nacionalistas, su tentativa fue la de interrogarse por nuestra tradición y, en el tránsito, comentarla o “inventarla”, dirían Anthony Stanton o Christopher Domínguez Michael. Como vio Guillermo Sheridan, la efímera *Examen*, fundada por Cuesta en 1932, representa el germen de las revistas literarias independientes del amparo estatal y

dio a luz entre nosotros la figura del intelectual independiente y público.

En efecto, Cuesta plantea una nueva manera de asumir la tarea crítica, enfrentando 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 importancia de *Examen* y de su director: el intelectual ya no será aquel que con la pluma participa en la construcción de una identidad cultural; su figura se exalta como un poder alterno e independiente cuya fuerza radica en el valor de sus ideas y la repercusión que éstas puedan tener en el conjunto de la sociedad, representada por sus élites culturales y políticas. Se trata del intelectual estrictamente moderno que asume su tarea como crítico del poder en cualquiera de sus manifestaciones. Su nacimiento, sabemos, tiene fe de bautizo durante el caso Dreyfus y el *Yo acuso* de Zola y poco después se robustece con el reclamo a los intelectuales “traidores”, firmado por Julien Benda.¹

El juicio legal entablado por el Estado en contra de la revista *Examen* por la publicación de algunos fragmentos “inmorales” de *Cariátide*, la novela de Rubén Salazar Mallén, representa el primer capítulo de una historia donde la figura del intelectual mexicano se va separando, paulatinamente, de su colaboración con el Estado. Así, la serie de ensayos de crítica cultural y política realizados por Cuesta son hoy antecedente de un tipo de reflexión que hizo escuela en los ensayos de Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, entre otros.

¹ La relación, desde luego, no es gratuita, ya que los Contemporáneos estuvieron siempre al tanto de las polémicas que tuvieron lugar, por ejemplo, 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.

Se trata de escritores que intervienen en la vida pública de las ideas más allá de la esfera de influencia de la literatura.

El meollo del asunto radica, lo sabemos también, en que ese ejercicio crítico tiene repercusiones más allá de la literatura, al grado de que estos escritores —muchos de ellos, poetas— se han erigido en algún momento como guías y termómetros de la opinión pública. Eso dejó de ocurrir en la generación de los poetas que empezaron a publicar alrededor de 1968.

Una generación de poetas

En la década de los ochenta, la UNAM publicó dos antologías cuyo título general fue, en ambos casos, *Poetas de una generación*. El subtítulo hacía referencia a los años de nacimiento de los poetas allí incluidos: 1940-1949, la realizada por Jorge González de León (1981) y 1950-1959, la que Evodio Escalante había reunido (1988).²

Los autores de las antologías reunieron a los poetas por décadas, pero en ambas muestras existía un común denominador que, más allá de esas fechas, 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 sus nacimientos. Esta circunstancia permite explicarlos a la luz del pensamiento de un contemporáneo suyo, Enrique Krauze, quien siguiendo las ideas de Luis González y González planteadas en *La ronda de las generaciones*, en ese mismo 1981 escribió: “una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante

² Ambas tenían un antecedente inmediato: *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, de Sandro Cohen (1981).

ha dejado una huella, un campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva”.³

Muchas nuevas antologías de poetas aparecieron posteriormente en el mercado editorial, sin embargo, en la mayoría de las selecciones el “campo magnético” que fue el 68 se volvió un punto de referencia ineludible para el grupo de poetas que conforman la “generación del desencanto” y cuyas fechas de nacimiento abarcan la década de los cuarenta y el primer lustro de la siguiente.⁴ El nombre de la generación⁵ no sólo alude al desencanto 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 diversos movimientos de la juventud rebelde de los años sesenta, la liberación sexual, la militancia política, la Revolución Cubana o la contracultura, se lanzaron de lleno, apenas repuestos de la represión oficial, a beneficiarse de la “abundancia” que les deparó, prime-

³ Enrique Krauze, “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, *Vuelta*, núm. 60 (noviembre, 1981), p. 27.

⁴ Las fechas de nacimiento de los poetas que aquí tratamos corresponden a un periodo de 13 años (1943-1955), sólo dos menos que los que Ortega y Gasset sostiene como requeridos para la reunión generacional. Para ser ortodoxos, las fechas clave de esta generación corresponderían a los nacidos entre 1940 y 1955, lo que nos llevaría a incluir a Homero Aridjis (1940); sin embargo, otro 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”, p. 28.

⁵ El bautizo a la generación no es mío. Lo he tomado del artículo “Capitulaciones y heterodoxias” de Hugo Hiriart, otro escritor en quien esa misma huella ha dejado su estampa. Vale anotar que ya Max Weber, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, advirtió que la Modernidad había traído consigo el fenómeno de “desencantamiento”, producto de la secularización y racionalización del mundo.

ro, 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 florecimiento de publicaciones 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 literaria: resistirse al lenguaje oficial 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 interrogantes. Así, desde 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 ensayo 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. 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, ni todos los poemas. Sí, en cambio, las vías más visibles de un mapa sobre la poesía mexicana que ha sido escrita desde el último tercio del siglo pasado.

Debo gratitud a todos aquellos quienes, con su lectura y comentarios, contribuyeron generosamente con mi trabajo, en particular Milenka Flores García, Tanya Huntington Hyde, Rodolfo Mata, Efrén Ortiz, Rose Mary Salum, Adriana de Teresa y Maarten van Delden. Sin el apoyo de José de Jesús Arenas Ruiz en la investigación bibliográfica mi labor habría sido más difícil. Sin embargo, para la escritura de este libro fueron necesarias tres cosas más: el impulso, el lápiz y la goma.

Debo el impulso al rigor afectuoso que Gustavo Jiménez Aguirre empeñó en este trabajo. Sin su obstinación, mayor aún que mi indolencia, no habría escrito estas últimas líneas.

Durante más de veinte años una goma ha borrado mis evidentes errores. Enmendando los disparates del lápiz, últimamente su trabajo ha sido más arduo. Debo a David Medina Portillo esa paciente y amorosa labor.

La terquedad del lápiz es mía.

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

Acatempan Revisited

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 miembros 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, años antes, habrían hecho imposible la realización del partido. Las declaraciones que sobre Fuentes formuló Krauze durante la presentación de *La historia cuenta* ya 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”,¹ había dicho Krauze en aquella presentación. Ahora parecían haber quedado atrás los cientos de declaraciones y páginas que la prensa, los suplementos y revistas culturales dedicaron a la conocida confrontación que se había iniciado con la publicación del texto de Krauze: “La comedia mexicana de Carlos Fuentes” en 1988. Sin embargo, ése había sido sólo un episodio de la añeja disputa entre distintos actores intelectuales sobre su postura frente al Estado. En líneas generales, y para el último cuarto del siglo pasado, el origen de ese enfrentamiento puede rastrearse tomando como punto de referencia la discusión que en las páginas de *Plural* se llevó a cabo en torno a la “apertura democrática” de Luis Echeverría y la actitud del gobierno durante los hechos violentos del *Jueves de Corpus*, el 10 de junio de 1971.² Fuentes –recorremos– había solicitado un voto de confianza para que Echeverría investigara y sancionara a los responsables de los sucesos. Ante la prolongada demora de resultados, Gabriel Zaid propuso al

¹ Enrique Krauze, “No requiere Fuentes una retractación ni yo un perdón que nunca le pediré: Enrique Krauze”. *La Crónica del Hoy*. Cultura. <http://www.cronica.com.../1998/dic/07/cul03.html>.

² Véanse los números 11, 12 y 13 de *Plural* (agosto, septiembre y octubre de 1972).

narrador que emplazara a Echeverría para aclarar su participación en los sucesos y, de no hacerlo, le retirara su apoyo.

Como sabemos, las distintas concepciones sobre la relación entre los intelectuales y el poder suscitaron diversos enfrentamientos durante más de 20 años,³ hasta alcanzar un punto álgido en 1992, a raíz de las controversias provocadas por el 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 año tuvo como remate una breve reyerta literaria, que nunca alcanzó 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, ante la idea de una cultura nacionalista, defendía nuestro diálogo con la tradición universal moderna. Sin embargo, cabe recordar la observación de Guillermo Sheridan, en el sentido de que

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

³ Entre ellos destaca la discusión, desde las páginas de *Proceso*, entre Carlos Monsiváis y Octavio Paz en 1977, a raíz de las declaraciones del poeta sobre los intelectuales de izquierda. Más tarde, los enfrentamientos se sucedieron a propósito de asuntos tales como la situación política en Centroamérica —y las discusiones que provocó en 1981 la publicación en *Vuelta* del artículo de Gabriel Zaid “Colegas enemigos”—, 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 del ya mencionado artículo de Krauze “La comedia mexicana de Carlos Fuentes” en 1988, los acontecimientos del 6 de julio de ese mismo año, el Encuentro La experiencia de la libertad y el Coloquio de Invierno (en 1990 y 1992, respectivamente), entre otros ejemplos.

recientes discusiones sobre literatura *light*, o el renovado aliento de otros sentimentalismos literarios: neoindigenismo, neocostumbrismo, neohistoricismo, literatura genérica (feminista y/o *gay*).⁴

Así, las literatura *light* y *difícil* fueron los polos de esa otra contienda; posdata a las trifulcas en torno a lo que Paz definió como una “conjura de los letrados”, en referencia a la realización del Coloquio de Invierno. En efecto, amén de las divergencias ideológicas, el poeta creyó advertir allí un propósito discutible: “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”.⁵

En medio de la agitación que esta agria polémica había desatado, en su número 3 del 26 de marzo de 1992, la revista *Macrópolis* publicó una serie de opiniones a cargo de Rafael Pérez Gay, Jaime Aljure, David Martín del Campo, Hernán Lara Zavala, Guadalupe Loaeza y Margo Su, reunidas bajo el título de “Por una literatura fácil”; opiniones a las que la revista *Vuelta* respondió en los números 186 (titulado “La herencia de los Contemporáneos”) y 188 (cuyos artículos principales se agruparon bajo el nombre de “Defensa de la literatura difícil”). En su editorial, Aurelio Asiain afirmaba:

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 fomen-

⁴ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, p. 31.

⁵ Octavio Paz, “La conjura de los letrados”, *Vuelta*, núm. 185 (abril, 1992), p. 13.

tar 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 hay sólo un paso.

No era extraño que las “bodas de la ideología y el mercado” fueran denunciadas por un joven poeta, el mismo que a la muerte de Octavio Paz reunió a más de 25 poetas con el propósito de lanzar una nueva revista: *Paréntesis*, que en sus escasos 17 números se apartó de la discusión política para concentrarse, exclusivamente, en contenidos literarios. Por lo pronto, sus palabras en aquel número de *Vuelta* eran un rechazo a lo expresado por el Consejo Editorial de la revista *Nexos* que, en el número 173 del mes de mayo de ese año, había reaccionado a la supuesta “conjura de los letrados”. Entre los argumentos de *Nexos* se advertía sobre el “éxito de público y prensa” del Coloquio, un acierto 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”. La fortuna de sus resultados era, para los editores de esa revista, una prueba irrefutable del “vigor cultural del país” y, de igual modo, una clara evidencia “de un mercado cultural en crecimiento”.⁶ Poco tiempo después, Héctor Aguilar Camín recordaba aquel momento y aquella rivalidad como una lucha por el mercado,⁷ a lo que Krauze aludió señalando: “No somos nosotros los que hemos introducido esa

⁶ “*Nexos* y el Coloquio de invierno”, *Nexos*, núm. 173 (mayo, 1992), p. 7.

⁷ Alejandro Toledo, *Creación y poder. Nueve retratos de intelectuales*, p. 34.

equiparación vulgar de la cultura con el comercio. Hacer poemas no es lo mismo que hacer refrigeradores”.⁸

La mayoría de los autores publicados por *Vuelta* en favor de la “literatura difícil” fueron poetas. Este hecho quizá determinó el modo particular de entender y abordar el problema. Así por ejemplo, en “Las ventajas de la condición minoritaria”, 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”,⁹ valores desdeñados por la poesía, siempre renuente a cualquier intento de mercantilización. Por lo visto, debajo de esta polémica corría aún el río subterráneo de la añeja querrela sobre la autonomía del arte y la relación del artista con la ética y el gusto burgués.

Destacar esta disputa como una pugna entre poetas, narradores y especialistas formados en la academia, tal vez reduciría el sentido de la discusión. Sin embargo, no es del todo descabellado advertir que la divergencia frente al saber especializado revela la aparición de un nuevo escenario, no muy propicio ya para la *opinión* del intelectual público que, en el México de ayer, reclutó entre los poetas a algunos de sus exponente más destacados. En ese terreno, vale preguntarnos cuál ha sido la actitud de los poetas mexicanos de la generación que nos ocupa y cómo fue que las circunstancias históricas y sociales contribuyeron al decaimiento de una figura, la del poeta intelectual, que desde el periodo de Independencia había hecho de la participación política y de la discusión pública de los problemas

⁸ *Ibid*, p. 52.

⁹ Hans Magnus Enzensberger, “Las ventajas de la condición minoritaria”, *Vuelta*, núm. 188 (julio, 1992), p. 22.

nacionales una actividad sólo excepcionalmente reñida con su quehacer estrictamente poético.

Resultaría paradójico hablar del ocaso de los poetas intelectuales situando el fenómeno justamente en la segunda mitad del siglo xx, sobre todo si se considera que uno de sus mayores protagonistas fue Octavio Paz: un poeta que, según lo vio José Luis Martínez, fue el último “cacique cultural” del siglo pasado.¹⁰ Decir que las letras mexicanas del siglo xx se sellaron el 19 de abril de 1998, día de la muerte de Paz, es un claro homenaje del crítico, aunque también es el resumen de un periodo histórico que, para efectos de esta reflexión, inicia en la década de los sesenta.

Amén de los acontecimientos del 68 y el 71 y de la irrupción en el ámbito intelectual de los especialistas, así como del encumbramiento de ciertos narradores empujados por un mercado editorial con nuevas reglas —en donde la poesía ya no tiene lugar—, creo que el crepúsculo de los poetas intelectuales se debe a la paulatina desaparición de esa vertiente romántica que veía al poeta como el guardián de una verdad moral que, en sus ejemplos más destacados y gracias a esa misión, se transformaba en una suerte de conciencia crítica de su tiempo. Si Paz representa el último poeta de esta estirpe romántica, el examen de su papel como inteligencia pública resulta imprescindible para entender el panorama cultural de nuestro país en el siglo pasado.¹¹ Sin embargo, pese a su enorme e innegable influencia, el panorama de nuestra actividad intelectual no podría ser abordado mediante el análisis de una sola de sus figuras aunque, citando a

¹⁰ José Luis Martínez, “Los caciques culturales”, *Letras Libres*, núm. 7 (julio, 1999), p. 29.

¹¹ Yvon Grenier ha estudiado ampliamente este asunto en *Del arte a la política. Octavio Paz y la búsqueda de la libertad* (2004).

Héctor Aguilar Camín, Octavio Paz haya defendido “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”.¹²

Cuando aquellos jóvenes integrantes de *Letras Libres* se enfrentaron en partido amistoso a los colaboradores de *Nexos*, parecían cerrar simbólicamente 25 años de enfrentamientos. No se trataba de un acto similar al que en 1869 dio origen a *El Renacimiento*, cuando los escritores mexicanos, olvidando divisiones políticas, se reunieron en torno del espíritu nacionalista para crear un nuevo órgano de expresión literaria. Lo único cierto aquí es que, 130 años después, otro capítulo de la vida literaria y cultural mexicana parecía estar cerrándose en una cancha de fútbol.

Somos herederos de una tradición intelectual –escribió 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.¹³

Curiosamente, en su versión impresa existía un matiz en relación con “la herencia” de Paz. Allí decía Krauze: “Aunque publicaremos a los destacados autores que concurrieron en sus páginas [las de *Plural* y *Vuelta*], en *Letras Libres* –nombre acuñado por el propio Paz– no nos sentimos herederos automáticos

¹² Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 34.

¹³ Enrique Krauze, “Chiapas: Redención o democracia”, <https://www.lettraslibres.com/interna.php?num=1&rev=1>

de su legado: haremos lo posible por conquistarlo”.¹⁴ Ya para el número 7 esta herencia había sido conquistada, pues la revista aparecía –en un “Árbol hemerográfico de la literatura mexicana”, preparado por el consejo editorial y firmado por Christopher Domínguez Michael– como la heredera directa, no sólo de *Vuelta* sino, partiendo de *Contemporáneos*, del tronco robusto de nuestras revistas literarias, al que coronaba.

Efectivamente, los tiempos y las circunstancias eran distintos; sin embargo, los editores consideraron necesario publicar una carta de Octavio Paz 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. En aquella misiva el poeta planteó 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 –puntualizaba 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.¹⁵

Ninguno de estos tres escritores, dos de ellos poetas, asistieron al partido de fútbol que se realizó en la cancha del Centro Rayo.¹⁶

¹⁴ Enrique Krauze, “Presentación”, *Letras Libres*, núm. 1 (enero, 1999), p. 6.

¹⁵ Octavio Paz, “Carta a Enrique Krauze”, *Letras Libres*, núm. 1 (enero, 1999), p. 8.

¹⁶ Comunicación personal con Julio Trujillo (octubre 26, 1999). El acercamiento no fue sólo deportivo y durante sus primeros años *Letras Libres* publicó escritores ligados a *Nexos*, e incluso miembros de su equipo, como Roberto Pliego.

De los que sí entraron a jugar hubo un poeta: Julio Trujillo, futuro secretario de redacción de *Letras Libres* y quien, 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 en la entrevista– 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”.¹⁷

Treinta años atrás, aún vivos en la memoria los hechos de Tlatelolco y del *Jueves de Corpus*, en el suplemento de *Plural* titulado “México 1972: Los escritores y el poder”, 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.¹⁸

De la sentencia de Paz a la declaración de Julio Trujillo sólo hay tres décadas de distancia. En ese periodo surgieron algunos poetas cuya obra es parte ya de nuestra tradición. Si bien es muy posible que Trujillo hiciera referencia al tipo de poesía social que devino panfleto o militancia, llama la atención que en la misma fecha y periódico en los que respondió la entrevista, David Huerta reflexionaba sobre el desinterés de los poetas actuales acerca de cualquier otra cosa que no fuera “lo suyo”. Los comparaba con

¹⁷ Julio Trujillo, “Busca poeta mexicano Julio Trujillo romper con ‘padres de la poesía’”, *El Universal*, Cultura (25 de enero, 2003). http://www.eluniversal.com.mx/ol_minuto_cul.html

¹⁸ Octavio Paz, “La letra y el cetro”, *Plural*, núm. 13 (octubre, 1972), p. 7.

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.¹⁹

¿Qué ocurrió en ese periodo para que los poetas que actualmente cuentan con una obra de madurez se conformaran con ofrecernos, exclusivamente, las noticias de su vida y, en su inmensa mayoría, abandonaran ese papel que antes les resultaba natural?

Breve crónica de la cultura nacional. (Décadas 60 y 70)

Cuando en México hablamos de la década de los sesenta surge ineludiblemente la figura de Gustavo Díaz Ordaz. Para muchos, en el imaginario colectivo actual los sesenta son el 68 y su imagen inconfundible, la de los estudiantes sacrificados en Tlatelolco. Aunque hasta apenas ahora es cuando empezamos a conocer o recordar sus rostros y nombres, aquellos jóvenes “limpios, generosos, idealistas” –siguiendo la que se antoja una descripción irónica por parte de Díaz Ordaz y que Krauze cita en *La presidencia imperial* (1997)– prefiguran la imagen de una década que, desde la voluntad oficial, sólo debíamos identificar con los aros olímpicos, la emblemática paloma de la paz o la esbelta figura de Queta Basilio subiendo, antorcha en mano,

¹⁹ David Huerta, “Libros y otras cosas. Poesía y narrativa”, *El Universal*, Cultura. http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/web_histo_columna.despliega?var_id=27908&var_fecha=25-ENE-03

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 globales y auténticos ciudadanos del mundo), en 1968 nuestro prometido y siempre diferido ingreso a la modernidad vivió su eclipse en la Plaza de las Tres Culturas.

Desde la óptica oficial, nada hacía prever el desarrollo de los acontecimientos que transformarían a ese año en un momento crucial de la historia nacional contemporánea. El reclamo para que se reconociera nuestra mayoría de edad en el “concierto de las naciones”, tan anhelado por Alfonso Reyes desde 1936, se anunciaba ahora sobre las bases de un desarrollo económico que, gracias a su sostenido crecimiento, fue celebrado como “el milagro mexicano”. Qué mejor escaparate para este milagro que una Olimpiada, la 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 deseaba exhibir las piedras de su refundación integrado ya al amplio edificio de la modernidad —término que para nuestros gobernantes no tenía más significado que la posibilidad de “industrialización”.

A ritmo de un *twist* que pronto cedió su lugar al rock (en 1962 los Beatles lanzaron *Love me do*), había iniciado una década de carreras espaciales, revolución sexual, movimientos estudiantiles y avances tecnológicos que anunciaron también el despegue de nuevas formas de comunicación, gracias a la invención de la televisión portátil y al lanzamiento del primer satélite de comunicación global: el Telstar. Estaban de moda las bebidas en latas de aluminio, la píldora, el Valium y el NutraSweet. Las

familias se reunían alrededor de los televisores disponibles para ver los productos de entretenimiento 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 las 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* y los días de Visconti, Truffaut, Chabrol, Godard y Resnais; de Andy Warhol y sus latas de sopa aclamadas como la cúspide del arte pop.

Aún estaba fresca la experiencia de la generación *beat* y la imagen de Allen Ginsberg escribiendo una extensa parte del *Aullido* en una tarde, o de Kerouac haciendo lo propio en grandes rollos de papel que, según dijo orgullosamente, nunca corrigió formaron también parte del repertorio en una década de música, de *happenings* y de imágenes, donde lo visual empezó a adquirir supremacía por encima de otras formas de aprehender la realidad.

Poco después de que la clase media se arrojara con la falda vaporosa de Marilyn Monroe y luego cuestionara su muerte tanto como los escándalos amorosos de Brigitte Bardot y Elizabeth Taylor, se construía el muro de Berlín y, ante su fracaso en Bahía de Cochinos, el ejército norteamericano iniciaba el entrenamiento de los anticomunistas en Vietnam.

Era el inicio de una década cuya posterior turbulencia quedó fijada en la memoria contemporánea con las imágenes de Luther King y Malcom X, Fidel Castro y el Che Guevara, así como por el tránsito mil veces repetido del automóvil que, en Dallas, conduciría a Kennedy hacia su muerte. Se supo también de la

destitución de Kruschev, de la primavera de Praga y del mayo francés. Los televisores transmitían imágenes de Woodstock o, en otra secuencia, a Neil Armstrong sobre la superficie granulada de la Luna. Los Rolling Stones causaban euforia y Betty Friedan inauguraba el feminismo escrito. Las portadas de *Life* eran otro modo de reconocer el mundo.

Es también el tiempo de Herbert Marcuse y de la Escuela de Frankfurt. La hora en que la lucha de clases se hizo acompañar por una 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”.

En el tránsito del sueño a la acción quedaría al descubierto un elemento que resume la sensibilidad de aquellos años: la manifestación de un radicalismo que impregnaba todas las esferas de actividad, particularmente las políticas y culturales. Unidas por un impulso rebelde y expresadas en un sentimiento antigubernamental, antiinstitucional y, finalmente, antiintelectual, se produjo lo que a fines de los años sesenta fue celebrado 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 más bien instintiva hacia la crítica. La argumentación y análisis tradicionales –con base en criterios de objetividad, por ejemplo– cedieron el paso a la exposición de los *sentimientos* del crítico, propiciando así la aparición de una “nueva” obra y, en consecuencia, la idea de que cualquiera podía convertirse en artista.

Borrar la distinción entre el arte y la vida fue una operación dirigida, en buena parte, contra las élites que hasta entonces habían detentado el poder y el conocimiento culturales. Se buscó la disolución de la obra de arte entendida como objeto de pri-

vilegio cultural, dando como resultado –en palabras de Daniel Bell–, la “democratización” de la cultura y la del genio.²⁰

Pero el ambiente de rebelión generalizada en el terreno del arte fue sólo otra de las consecuencias de la oleada mundial en contra de los valores de la tradición y cultura occidentales, revuelta encabezada por la juventud de todas las nacionalidades. No sin cierta demora, los jóvenes mexicanos se unieron al rechazo de la moral imperante en un acto de rebeldía cuya mejor caracterización la ofrece Carlos Monsiváis en su descripción de “La Onda”, señalando que, una vez aclimatada nuestra “norteamericanización” cultural, el súbito arribo de esta juventud a la contemporaneidad con el mundo no provino –como hubieran querido años atrás los miembros de *Contemporáneos*– de una crítica del nacionalismo sino de la simple adopción gestual de actitudes puestas en boga por su contraparte norteamericana:

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.²¹

²⁰ “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 semicapacitada, 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.” Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 133.

²¹ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, p. 237.

Pero estos jóvenes –cuyo Woodstock mexicano, Avándaro, representaría el clímax de su afán camaleónico– apenas constituyen un fragmento en el grueso de la juventud mexicana que en ese momento vive extasiada con Angélica María, “la novia de América”, y espera junto con el resto de la población la gran aventura olímpica de 1968.²² Tampoco representan, es verdad, a cierto hijo rebelde de las clases medias universitarias, aquel que prefiere a Camus sobre Sartre, lee “devotamente” al Paz del *Laberinto*, al Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* y a los demás representantes del *Boom* latinoamericano, según retrata Krauze en *La presidencia imperial*. En la memoria de Krauze estos jóvenes (quizá tan parecidos a él) eran tempranamente escépticos de las bondades del edén socialista y, a diferencia de los *jipitecas* caracterizados por Monsiváis, sí mostraban inclinaciones intelectuales. No obstante, compartían con estos la misma impaciencia:

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 “contestatorio” 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 esque-

²² Partiendo del análisis, en particular, de *La Cultura en México* durante 1968, en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, de Jorge Volpi (1998), 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 debe mucho a la crónica que sobre estos mismos hechos se encuentra en *Días de guardar*, de Monsiváis; *Posdata*, de Paz y *La presidencia imperial*, de Krauze.

mática, los jóvenes sabían que el gobierno de México, y en particular el presidente Díaz Ordaz, era represor.²³

El ambiente de represión se había hecho sentir desde el inicio de la década; entre otras causas, como consecuencia del movimiento ferrocarrilero que culminó con el encarcelamiento de Demetrio Vallejo en 1959. Y aunque durante el sexenio de López Mateos (1958-1964), el presidente hizo famosa la frase “En México no hay presos políticos, sólo delincuentes del orden común”, las crónicas del momento pintan otra realidad. Así lo recuerda Monsiváis en “Los reprimo para que me entiendan”: “En las no muy abundantes manifestaciones de izquierda de 1959 a 1967, una consigna inevitable es: ‘¡Libertad a los presos políticos!’, la que retoma el Consejo Nacional de Huelga en 1968”.²⁴

En el ámbito de la cultura, la represión se había empezado a gestar también desde el inicio de la década. Esta situación quizá no era del todo evidente para los jóvenes que al comienzo de 1960 encontraban la respuesta a sus aspiraciones culturales en la lectura de las obras editadas por el Fondo de Cultura Económica, dirigido entonces por Arnaldo Orfila, así como en las páginas de la *Revista de la Universidad*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *Diálogos*, *Estaciones*, *La Palabra y el Hombre*, o en el suplemento de *Novedades* encabezado por Fernando Benítez –*México en la Cultura*– que posteriormente invertiría los nombres del título –*La Cultura en México*– cuando su director tuvo que salir del periódico en 1961 y refundó su suplemento en la revista *Siempre!*

Resultado tal vez de aquellas contadas manifestaciones públicas que señala Monsiváis, la atmósfera de represión apenas era

²³ Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, p. 319.

²⁴ Carlos Monsiváis, “Los reprimo para que me entiendan”, *El Universal*, <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/45996.html>

perceptible para los mayoría de los jóvenes. Las vías de expresión independiente eran escasísimas, si no es que francamente nulas. Sin embargo, es innegable también que el triunfo de la Revolución cubana en 1959 dio un vuelco a la historia política y cultural no sólo mexicana, sino de toda América Latina. El peso real y simbólico de este acontecimiento conservaría una enorme relevancia aun después de transcurrida la década de los sesenta.

Pero antes que el espíritu abiertamente rebelde, se vivía una especie de entusiasmo febril, mezclado con una jocosidad típica de la exaltación juvenil. De algún modo, la idea de ser joven se identificaba con una virtud que por sí misma lo justificaba todo. Como muestra un tanto inocente baste recordar aquella anécdota –contada por Huberto Batis en *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*– sobre las tarjetas navideñas que, a fines de 1959 y recién muerto Alfonso Reyes, circularon entre la comunidad literaria con una fotografía del polígrafo convertido ya en “San Alphonso” y deseando parabienes de año nuevo.

Para muchos de los jóvenes que entonces se iniciaban en la carrera de las letras, la experiencia literaria era inexplicable sin la experiencia de la vida literaria y esa *vida* tenía un foco primordial de irradiación: la Ciudad de México. A pesar de que, en el terreno educativo, la oferta no alcanzaba aún la explosión que experimentaría durante el gobierno de Echeverría, la afluencia de jóvenes que deseaban cursar la educación media superior y superior en la capital era muy numerosa.

A mediados de la década, repito, la actividad literaria vivía una palpable efervescencia. Estimulados por la labor que la llamada Generación de Medio Siglo realizó en múltiples espacios de la literatura nacional, los narradores más jóvenes –Gustavo Sáinz, José Agustín y Parménides García Saldaña, entre otros– respondían al *Boom* latinoamericano con la “literatura de la Onda”, según pensaba Margo Glantz. Lo cierto es que, in-

dependientemente de los apelativos, su escritura consiguió dar una forma más cabal a la voluntad de ruptura de la narrativa mexicana si se le compara con los tímidos intentos por parte de los poetas de esa misma generación. En relación con estos, Efraín Huerta anotó en un artículo irónico de 1967 que existía una poesía “secreta”, “clandestina”, “aherrojada”, pero también:

El abigarrado paisaje de los rezagados, hundidos en el fango de los juegos florales. El censo nos dice que se trata de poetontos de suicia 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.²⁵

Por otro lado, si la presencia de los poetas en las intensas actividades culturales de esa década no fue tan visible como la de los narradores, el hecho se refleja también en la exigua participación pública de reflexión política, con la excepción, entre los contadísimos casos, de José Carlos Becerra —que ya desde 1965 había participado en distintas actividades de carácter político como asistir, junto con Pellicer, a una manifestación contra Fulton Freeman, entonces embajador norteamericano en México—²⁶ y de David Huerta, que había comenzado a publicar en el suplemento de *Siempre!*

²⁵ Efraín Huerta, “La hora de nadie”, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 50.

²⁶ Según cuenta Gabriel Zaid en su “Defensa de Pellicer”, ambos poetas fueron arrestados por repartir volantes contra el embajador (*Cómo leer en bicicleta*, p. 63). Por otro lado, es conocida la participación de José Carlos Becerra en el debate político de los días previos al 2 de octubre de 1968. El 14 de agosto, en el suplemento de *La Cultura en México* titulado “Represión o democracia”, Becerra cuestiona 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 Ordaz durante la manifestación del 31 de julio. Citado por Volpi, *op. cit.*, p. 253.

En efecto, era el tiempo de los narradores, de sus precoces “autobiografías” lanzadas, con toda la algarabía posible, por Emmanuel Carballo desde Empresas Editoriales. Se creaban por entonces nuevas revistas, como *Cuadernos del Viento*, *Zarza*, *El Rehilete*, *The Plumed Horn-El Corno Emplumado* y *S.nob*, etc., publicaciones que, al menos idealmente, intentaban sobrevivir con recursos propios y cuyo impulso no pasaba por una actitud crítica de los asuntos públicos.

No es extraño así que cuando *Cuadernos del Viento* (1960-1967) se da a conocer, el editorial recuerde la importancia de *El Renacimiento* como el órgano que “inició la emancipación literaria” en México y, en este sentido, destaque el carácter “puramente literario del periódico”. Para *Cuadernos...* la actitud visionaria de Altamirano consistió en mantener a su publicación alejada 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”.²⁷

La idea de una revista cultural naturalmente inclinada hacia las manifestaciones literarias y, al mismo tiempo, abierta al análisis de los acontecimientos nacionales, parecía algo poco probable. En ese contexto, la revista *Siempre!* fue una notable excepción. Desde su primer número, lanzado en junio de 1953, la publicación había expresado su vocación plural²⁸ y en sus

²⁷ Huberto Batis, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ El editorial del primer número de *Siempre!* titulado “La libertad como destino”, señalaba: “Servir al pensamiento de México, exaltarlo y enaltecerlo, obliga a superar partidarismos, 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”.

páginas de cultura mantenía la convivencia de las expresiones artísticas junto con las de reflexión política. Por lo demás, no es remoto que sobre el resto de las publicaciones pesara esa forma de la autocensura que, desde tiempos del presidente Alemán, se expresaba mediante la regla no escrita de que uno podía escribir sobre cualquier cosa siempre y cuando no se tocara la imagen presidencial o a la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, en una entrevista concedida a Carlos Monsiváis, Octavio Paz advertía sobre la posibilidad de un cambio en el ámbito cultural mexicano que permitiera el deslinde de los intelectuales y artistas frente al poder (el “Establecimiento”, en palabras de Monsiváis) y diera lugar a la “condición y posibilidad de la crítica”.²⁹

Era 1967 y Paz vivía en la India. Aún se respiraba el aire tenso que había provocado el escándalo sobre la publicación de *Los hijos de Sánchez* (1965), de Oscar Lewis y la posterior intervención del presidente para que Arnaldo Orfila abandonara la dirección del Fondo de Cultura Económica. Como respuesta, en un acto inusitado hasta esos días, un buen número de intelectuales se reunió con el propósito de crear, mediante la suscripción de acciones, una nueva casa editorial independiente del Estado. Así nació Siglo XXI Editores. Este hecho excepcional, recuerda Zaid, permitía suponer “buenos augurios” para el futuro, a pesar de que “el surgimiento del pluralismo parecía dudoso, y para muchos indeseable”.³⁰

En este sentido, a las páginas de *La Cultura en México* que —según hemos visto— mantenían un espacio para la crítica tanto política como literaria, vino a sumarse la presencia de Julio

²⁹ Carlos Monsiváis, “Octavio Paz en diálogo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 3 (noviembre, 1967), p. II.

³⁰ Gabriel Zaid, “Lo que pedía nacer”, *A treinta años de Plural*, p. 49.

Scherer, quien asumió la dirección de *Excélsior* en 1968. Como sabemos, los acontecimientos de ese año se convertirían en uno de los capítulos más trágicos de la historia reciente de México.

En efecto, con la masacre de Tlatelolco se hizo patente la añeja resistencia del Estado para asimilar y dar cauce a la crítica en cualquiera de sus formas. Una hipersensibilidad que, debemos precisar, no era exclusiva de la clase política sino que permeaba incluso al conjunto de la convivencia social. Nuestras incomodidades en este terreno eran y son el reflejo una incapacidad aún más profunda. Recibir o incluso atestiguar cualquier acto crítico, 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”.³¹

Con sus notables excepciones, la reacción de la inteligencia mexicana ante los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 fue de repudio generalizado. En tal contexto, la renuncia de Octavio Paz a su cargo como embajador en la India constituyó un acto público que hizo ver, ante propios y extraños, las dimensiones de la crisis por la que atravesaba el país. Ahora bien, en medio de un conflicto que exigía algo más que el silencioso rechazo, uno podría preguntarse: ¿en dónde estaban los demás poetas? Aún vivían varios miembros de *Contemporáneos*. José Gorostiza se desempeñaba como director de la Comisión Nacional de Energía Nuclear. Jaime Torres Bodet, cuya relación con el Estado en calidad de secretario de Educación Pública había concluido el sexenio anterior, estaba retirado de toda encomienda pública. Por su parte, desde 1965 Novo gozaba de su nombramiento como cronista de la ciudad y su postura respecto de los sucesos de Tlatelolco es bien conocida. Sus *Cartas publi-*

³¹ Gabriel Zaid, *Cómo leer en bicicleta*, p. 107.

cadadas en *Hoy* a propósito de las movilizaciones estudiantiles, ocurridas en agosto de ese mismo año, lo habían dejado mal parado;³² no obstante, un mes después aún mantenía su actitud de rechazo a los estudiantes y así lo hizo saber a *Excélsior*, tras la toma de Ciudad Universitaria por parte del ejército el 18 de septiembre. A la salida del sepelio de León Felipe, muerto ese mismo día 18, le confesó al reportero: “Vaya... vaya. Es la primera noticia, y muy buena, por cierto, que recibo en el día...” Su casa en Coyoacán fue pintada por estudiantes con las leyendas “Novo con los soldados”, “Popular entre la tropa”. El amigo de Díaz Ordaz se había ganado así “el honor de compartir con el señor presidente esta lluvia de anónimos murales”.³³

En relación con la renuncia de Paz a la embajada de la India, José Gorostiza habría expresado también su desacuerdo. Tal vez no con el movimiento en particular o con el “fondo ético de la actitud de Paz”, pero sí con la forma incorrecta, diplomáticamente hablando, con la que Paz había procedido pues: “como embajador de México en un país extranjero no [...] podía criticar al propio gobierno”.³⁴

De Jaime Torres Bodet, que siendo secretario de Relaciones Exteriores había dicho “El que no tiene las fuerzas que su polí-

³² Escribía Novo en su última carta al semanario *Hoy*, el 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?” (*La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, p. 395). Las declaraciones a *Excélsior*, citadas por Antonio Saborit en el “Prólogo” a *La vida en México...*, aparecieron en “Discrepancias sobre la toma de la UNAM” el 20 de septiembre.

³³ *Ibid.*, p. 409.

³⁴ Martha Gorostiza, “De la hija de José Gorostiza sobre Paz y el 68”, *Proceso*, 682-37. (En las referencias a los artículos publicados en *Proceso* se utiliza la nomenclatura utilizada por la revista en su edición para CD).

tica necesita, debe tener la política de las fuerzas de que dispone”,³⁵ no se recuerdan declaraciones relevantes al respecto.

Visto lo anterior, resulta evidente que con la excepción de Paz, Zaid, Lizalde, Pacheco, Becerra y el joven David Huerta, la manifestación escrita y pública de la mayoría de los poetas apenas si se hizo notar mediante la firma de desplegados, en especial los que publicó la Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores.³⁶ Sin embargo, el rechazo de los poetas sí se expresó mediante su vehículo natural: la escritura de poemas. Por este cauce se llegó a configurar, según Jorge Volpi, una “extraña forma de protesta [que] logró abrirse camino como último refugio de la imaginación crítica”.³⁷

Paradójicamente, esta década sacudida por conflictos sociales y políticos vio nacer varias de las obras más importantes de la poesía mexicana contemporánea.³⁸ En este sentido, resulta difi-

³⁵ Enrique González Pedrero, *Discurso del Senador Enrique González Pedrero en la Sesión solemne conmemorativa de la entrega de la medalla Belisario Domínguez a Jaime Torres Bodet*, www.senado.gob.mx/med-lla_belisario.php

³⁶ Entre ellos pueden mencionarse a Aura, Bañuelos, Becerra, Castellanos, Fraire, Rojo, Lizalde, Labastida, Mondragón, Montes de Oca, Oliva, Sabines, Segovia, Shelley, Xirau y Zaid, entre otros.

³⁷ Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 420. El mismo Volpi consigna y analiza los primeros poemas que aparecieron inmediatamente después de los sucesos, iniciando con el de Octavio Paz: “México: Olimpiada de 1968”. 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 estos sucesos.

³⁸ Antes de 1968 se publicaron: *Libertad bajo palabra* (1960), de Paz y, en ese mismo año, *Palabras en reposo*, de Alí Chumacero y *Lívida luz*, de Rosario Castellanos. Surgieron también 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 Lizalde, apareció en 1966, lo mismo que *El reposo del fuego*, de Pacheco. En 1967 Paz publica *Blanco* y aparecen *Las fuentes legendarias*, de 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.

cil asimilar cómo en esta etapa privilegiada de la lírica nacional se perfiló una clara distancia respecto del debate público en el contexto de un gremio que, desde el periodo de Independencia, había hecho de la participación y la discusión de los problemas nacionales un modo de vida orgánicamente ligado a su vocación poética. Al romperse esta unión comenzó un largo viaje sin retorno.

En efecto, dentro del entramado típico del siglo XIX, Vida (Patria en este caso) y Poesía nacían de un solo aliento. De ese modo y ante el dolor que le causaba la muerte de Ignacio Ramírez, el vate Altamirano pudo escribirle al joven Juan de Dios Peza: “Estoy agobiado, aterrado, casi desalentado y es preciso recordar que soy hombre, que la Patria es mi ideal, para no desfallecer”.³⁹ Una reflexión de Pacheco podría ayudarnos a delimitar este 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.⁴⁰

La integración de los poetas a la vida del México independiente había sido continua; por lo mismo, el edificio intelectual con balcones hacia la plaza pública tiene en José Joaquín Fernández de Lizardi, Francisco Ortega, Francisco Manuel Sánchez de Tagle, Andrés Quintana Roo y José Joaquín Pesado, a sus

³⁹ Ignacio Manuel Altamirano, *Aires de México*, p. 172.

⁴⁰ José Emilio Pacheco, “Poesía mexicana I. 1821-1914”, *La poesía: siglos XIX y XX*, p. 10.

primeros y más ilustres habitantes. A esta lista de poetas se sumaría un largo etcétera que incluye historias de traición, exilios voluntarios o forzados e incluso asesinatos.

Una vez superado el periodo revolucionario y las turbulencias que le siguieron, la integración de los poetas a este edificio se consolidó mediante la llamada “cooptación” de los intelectuales por parte del Estado mexicano. En dicha reunión la presencia de José Vasconcelos como ministro de Educación fue decisiva. Los balcones seguían dando a la plaza, aunque la nómina corría a cargo del erario público. El proyecto vasconcelista de reconstrucción cultural requería sangre joven y muchos de los poetas, particularmente los agrupados en *Contemporáneos*, se sumaron a las filas de un movimiento que —polémicas más, polémicas menos— los arropó en sus diversas áreas. Quizá la relación que estos intelectuales mantuvieron con el Estado no siempre comprometió su pensamiento, aunque definió lo que desde entonces podría considerarse como una de las prácticas habituales en la carrera del escritor en nuestro país: el empleo dentro de la burocracia del Estado. Por este camino, advierte Christopher Domínguez, la revolución cultural concebida por Vasconcelos 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”.⁴¹

⁴¹ Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto*, p. 97. No hay que olvidar, por cierto, que otra ruta, en apariencia menos burocrática pero también al servicio del Estado, había sido tomada por los escritores allende las fronteras como parte del servicio exterior mexicano muchos años atrás. En este ámbito, la lista de poetas es considerable.

¿Cómo concebir, entonces, a los intelectuales mexicanos? Para Zaid, intelectual es aquel “escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites”.⁴² Asimismo, Zaid señala que un intelectual sólo lo es en la medida de su independencia frente al Estado o ante cualquier otro organismo o asociación cuyo poder le imponga una verdad. Sin embargo, los intelectuales tanto como sus definiciones han evolucionado al paso del tiempo y, en este sentido, no podríamos juzgar a un escritor del siglo XIX con criterios de finales del XX. Ya el mismo Zaid ha observado este despropósito: “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”.⁴³

Ahora bien, la posibilidad de una vida intelectual ajena al Estado quizá no fue del todo inconcebible para algunos de estos poetas burócratas, aunque sus testimonios tienden a justificar más bien dicha dependencia. A este respecto, baste recordar las anotaciones de 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.⁴⁴

⁴² Gabriel Zaid, “Intelectuales”, *Vuelta*, núm. 168 (noviembre, 1990), p. 21.

⁴³ Gabriel Zaid, *Cómo leer en bicicleta*, p. 190.

⁴⁴ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, p. 218.

Confrontar la lista de los poetas mexicanos más importantes de los siglos XIX y XX con las clasificaciones de intelectuales aportadas por la crítica⁴⁵ confirmaría el hecho de que tales poetas han pertenecido, en número no desdeñable, a lo que Luis González y González llama las “minorías rectoras”, decisivas en el periodo que va de 1857 a 1958. Desde luego, en esta lista aparecerían también los intelectuales que Roderic A. Camp señala como los de mayor influencia entre 1920 y 1980.⁴⁶ Por su parte, quienes no fueron consignados por González y González ya que su relación se limita a los nacidos antes de 1906, y sí aparecen en el estudio de Camp (con la excepción de Jaime García Terrés), serán quienes se expresen con mayor amplitud tras los sucesos de 1968: Octavio Paz, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco.

El último año de la década de los sesenta daba a conocer el poemario ganador del segundo “Certamen Nacional de Poesía” —de-

⁴⁵ Para este ejercicio consideré la antología preparada por Pacheco y Moniváis, *La poesía: siglos XIX y XX*, publicada por primera vez en 1985 y ampliada posteriormente en 1992. Así también, tomé 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).

⁴⁶ El aporte de 4.47% de poetas (39) del total de “protagonistas” (872) en 100 años de historia mexicana no es menor, sobre todo si consideramos que para esta clasificación González y González únicamente incluyó a personajes nacidos entre 1806 y 1906. Si aplicamos este mismo mecanismo, referido sólo a los 35 poetas incluidos entre los 255 intelectuales, el porcentaje se eleva considerablemente (12%), si bien hay que anotar que González no considera dentro de los “intelectuales” ni a Justo Sierra, ni a Torres Bodet —para él son “políticos”—, ni a dos poetas católicos, Joaquín Arcadio Pagaza y Alfredo R. Plascencia, incluidos como “sacerdotes” (de ser considerados, 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%.

nominado más tarde como “Premio Nacional de Poesía” o “Premio de Poesía Aguascalientes”—: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de José Emilio Pacheco. Su poema “Alta traición” muestra ya las características de un cambio radical en la relación que los poetas mantenían con la añeja idea de la Patria. Unánimemente celebrada por la lírica del XIX, dicha concepción subyace en las confrontaciones intelectuales vividas durante la primera mitad del siglo XX que, como sabemos, culminan con la polémica sostenida por los Contemporáneos a propósito del nacionalismo. Efectivamente, en sólo nueve versos Pacheco modificó aquel ideal que había atravesado el pensamiento de Altamirano y la patria “íntima” de un López Velarde aparecerá constreñida ya 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)”. Tanto el título, “Alta traición”, como el verso inicial realizan un trastocamiento que el jerezano jamás habría suscrito: “No amo mi Patria. Su fulgor abstracto / es inasible.” En esta patria mínima por cuyos lugares, dice Pacheco y “aunque suene mal”, aún “daría la vida”, el autor ofrece el nudo esencial de su poemario: los dilemas del poeta frente a la Historia. En su “Crítica de la poesía” insiste advirtiendo la incapacidad del verso para hablar del *ahora*. Para Pacheco, la “sarnosa poesía”, “la dulce, eterna, luminosa poesía”, parece condenada a la espera de un mejor momento: “Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos”.

¿Qué había pasado mientras tanto con quienes —desde la óptica de Efraín Huerta— pergeñaban poemas a la novia y, a la vez, se contagiaban de un movimiento de rebelión mundial que, al cerrar la década, proclamó la libertad en todos sus ámbitos y quiso encumbrar a la juventud como promotora del cambio? En ese momento, precisamente, la “alta traición” de Pacheco for-

maba parte ya de una realidad más viva que sensible al “fulgor abstracto” y retórico de la Patria. Sin embargo, su declaración no era aún entendida por todos y el último año de la década sería recordado por los jóvenes rebeldes como el gran movimiento que en Woodstock alcanzaría la cima de su expresión. Para los más “fresas”, 1969 sería el año en que se propagó la falsa noticia sobre la muerte de Paul McCartney que, en la portada de *Abey Road*, cruzaba la acera descalzo y fumando con la mano “equivocada”. La década de los setenta iniciaría un año después 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 para un cambio de fondo. En su columna de *Diorama de la Cultura*, donde reproducía su discurso en Aguascalientes, destacaba la postura de los jóvenes que habían logrado en la década anterior “hacer su propia revolución sin los rígidos esquemas de los pensadores que *nada* pudieron prever”. Sin embargo, no sin un dejo de ironía, agregaba:

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.⁴⁷

⁴⁷ Luis Guillermo Piazza, “Lo que ya fue, lo que pasa y lo que deberá suceder”, *Diorama de la Cultura* (26 de abril de 1970), p. 12.

Pero aún faltaba un capítulo de esta tragedia. “1971 –recuerda José Woldenberg– puede resumirse, en la memoria, en dos palabras: Halcones y Avándaro”.⁴⁸ Con Luis Echeverría, quien había asumido la presidencia en 1970, el Estado mexicano creyó encontrar la fórmula para mitigar las heridas del 68. El espejismo del que aparentemente fueron víctima muchos intelectuales mexicanos (según expresaron más tarde algunos de ellos) se originó en las promesas de libertad de expresión por parte del nuevo gobierno, compromiso acompañado por un apoyo nunca antes visto a muchas empresas culturales que, alentadas por el Estado, perpetuaban la añeja práctica de subvencionar conciencias. Desde la “reforma educativa” hasta la estatización del cine, pasando por la compra del Canal 13 y de varias radiodifusoras, Echeverría quería mostrar que la “apertura democrática” de su gobierno no era sólo una fórmula hueca, sino un hecho. Así pues, para llevar a la realidad la frase publicitaria de su campaña, “Arriba y adelante: LEA”, el proyecto presidencial debía basarse en la reconciliación de un sociedad inconforme con el poder político.

La clase media universitaria pensó que, efectivamente, había llegado la hora de ser atendida. Incluso, le alegró verse retratada en la pantalla grande, antes reservada sólo para el melodrama ranchero de la época dorada del cine nacional o para las banalidades a gogó. Allí estaban para demostrarlo *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Cuenta Emilio García Riera que, efectivamente, en la industria cinematográfica “nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria

⁴⁸ José Woldenberg, *Memoria de la izquierda*, p. 25.

del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas”,⁴⁹ pero la cruzada presidencial por un cine comprometido con la verdad resultaba un irónico contraste frente a la programación del naciente consorcio mediático: Televisión Vía Satélite (Televisa). Figuras estelares como Jacobo Zabludovsky, conductor del noticiero *24 Horas*, y el programa musical *Siempre en Domingo*, a cargo de Raúl Velasco, pronto se transformaron en referencias ineludibles 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 Topeka.

En el terreno literario e intelectual se respiraba un ambiente similar e, incluso, el ánimo de renovación promovida por el Estado recibía un asentimiento más o menos general, aunque la idea de cultura compartida por la masa de televidentes quizá no iba más allá de la participación de Juan José Arreola, por ejemplo, opinando sobre cualquier cosa en el noticiero nocturno del canal del Estado. De modo que, cuando menos al inicio del sexenio echeverrista, la idea de que finalmente se podría gozar de cierta apertura alentaba las esperanzas de un sector de nuestra intelectualidad. Así lo recordaría más tarde Tomás Segovia:

En aquella época 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 *Excélsior*, que bajo la dirección de Julio Scherer se había convertido en un gran periódico independiente, y que se aliaba con

⁴⁹ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 285.

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 *Excélsior*, que se llevó entre las patas a *Plural*.⁵⁰

Las palabras de Segovia deben leerse con cautela, particularmente en lo que se refiere al despertar del “sueño”. Después de todo, entre 1968 y el golpe a *Excélsior* en 1976, ¿no había sucedido el *Jueves de Corpus*? Sin embargo, para gran parte de los intelectuales, sobre todo entre la *intelligentsia* universitaria, la llegada de Luis Echeverría y sus promesas de reforma educativa significaron la posibilidad de establecer, por primera vez en muchos años, un diálogo abierto y receptivo con el Estado. Un intercambio que, finalmente, daría lugar a la opinión y la crítica de la “gente que piensa”. La mendacidad de dicha promesa se hizo patente con la matanza del 10 de junio de 1971, aunque incluso entonces, la credulidad o la equívoca ceguera fueron el común denominador de quienes, después de esos acontecimientos, aún se empeñaron en albergar la viabilidad de diálogo. Quizá en el fondo de aquella anuencia, a veces incondicional, se hallaba la posibilidad de que la izquierda ganara espacios de influencia “desde adentro”, hasta entonces vedados para ella.

Meses después del *Jueves de Corpus* apareció el primer número de *Plural*, en octubre de 1971. Dicha revista dio vida a una de las empresas culturales más ambiciosas de su tiempo al promover la idea de modernidad indisoluble de la crítica. Asimismo, haciendo justicia a su nombre, la revista quiso ofrecerse como un espacio de apertura no sólo a las distintas manifestaciones artísticas sino, también, a diversas posiciones políticas.

⁵⁰ Tomás Segovia, “Nunca más”, *A treinta años de Plural*, p. 45.

Los intelectuales que se adhirieron con determinación a esta alternativa crítica independiente del Estado, así como aquellos que compartieron las esperanzas de una “apertura” dirigida desde el poder, prefiguran el nacimiento de los grupos que dominaron el territorio cultural durante los últimos veinticinco años del siglo xx mexicano.

Aquel primer número abrió con la publicación de una mesa redonda titulada “¿Es moderna la literatura latinoamericana?” Tres narradores (Carlos Fuentes, Juan García Ponce y Gustavo Sáinz) y dos poetas (Octavio Paz y Marco Antonio Montes de Oca) debatieron alrededor de esa obsesiva pregunta sobre nuestra modernidad. Por su parte, las páginas finales incluyeron un reportaje sobre el Festival de Avándaro, realizado por Elena Poniatowska mediante la transcripción de fragmentos de entrevistas a varios de los asistentes al evento. De ellos, dos se declararon escritores: Parménides García Saldaña y José Agustín. Apareció también el testimonio acompañado de un poema del muy joven Rubén Darío Galicia, un malogrado poeta a quien la leyenda lo hacía víctima de una trepanación. Un baterista de nombre Francisco Franciulli declaró: “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 Jimi Hendrix [...] ¿Y nuestros muertos? Por eso le digo que de los que estuvieron en Avándaro ninguno pudo haber ido a una manifestación”.⁵¹

Desde las páginas de *Plural* empezó a gestarse así una discusión a fondo sobre las relaciones entre el Estado y los intelectuales. Dicha confrontación, sobre la que hemos hablado al principio de este capítulo, puede verse también como la pugna

⁵¹ Elena Poniatowska, “Avándaro”, *Plural*, núm. 1 (octubre, 1971), p.35.

entre tres concepciones literarias del mundo: la que provenía de los poetas, la encabezada por los narradores y, finalmente, aquella protagonizada por los “especialistas” (historiadores, politólogos, sociólogos, economistas, etcétera). En su momento, este panorama pudo representar al terreno cultural mexicano como la viña donde campeaban las pandillas. En efecto, en el imaginario de nuestra República de las Letras el retrato de época realizado por Guillermo Piazza en *La mafia* (1967) dio lugar a la idea de que existían “dos claras bandas de poder, o minimafias, en la élite intelectual en México”.⁵² En los años siguientes estas dos “mafias” estarían representadas por las revistas *Vuelta* y *Nexos*, aunque al finalizar el siglo nada de esto permanecería. Al respecto, observa 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.⁵³

Sin embargo, en 1972 el escritor aparecía como uno de los pocos personajes del ámbito cultural apto para la discusión pública. Aún era el tiempo en que la cultura mexicana giraba alrededor

⁵² José Agustín, *Tragicomedia mexicana* 2, p. 213.

⁵³ Christopher Domínguez Michael, *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, p. 305.

de la vida literaria, de modo que no resultaba extraño que los escritores se entregaran a la tarea de debatir sobre la historia y el desarrollo del país o, también, sobre su propia condición frente al poder. Así, en el número 13 de *Plural* se publicaron las discusiones de la mesa llamada “México 1972. Los escritores y la política”. Desde las distintas opiniones, fundamentalmente las defendidas por Paz, Zaid, Fuentes y Monsiváis,⁵⁴ el espectro de las posiciones del intelectual en México parecían claramente diferenciadas: *a*) la independencia (marginalidad, diría Paz) del escritor frente al poder político; independencia cuya práctica aseguraba esa autoridad moral indispensable (Zaid) para hacerse oír entre los ciudadanos y, en particular, persuasiva ante la clase política; *b*) colaboración de la élite intelectual en “el fortalecimiento del sector público”, habida cuenta de que el intelectual podía separar, en palabras de Fuentes, la dimensión ciudadana de su vocación como escritor, y *c*) contribución del escritor en el propósito común de alcanzar el “único porvenir legítimo de México: el socialismo” (Monsiváis).

No es mi intención revivir aquí esta polémica sobre la que tanto se ha escrito. Sin embargo, vale la pena rescatar parte de lo esgrimido por los poetas. Tanto Zaid como Paz insistieron sobre el papel distintivo de los escritores frente al resto de los ciudadanos, aunque sus argumentos no fueron los mismos:

Como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma [...] La pa-

⁵⁴ Además de los ya mencionados, se sumaron a este debate José Emilio Pacheco, Luis Villoro, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Vicente Leñero y Ricardo Garibay, desde *Plural* y, fuera de la revista, José Revueltas, Fernando Benítez y Gastón García Cantú. Las discusiones comentadas aquí corresponden a las intervenciones de Paz, Zaid y Pacheco, publicadas en el número 13 de *Plural* (octubre de 1972) y en el cuerpo del texto se anotan las referencias de las páginas citadas entre paréntesis.

labra 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 (22).

A su vez, Zaid discurría:

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 (28).

No todos los poetas pensaban igual. Sin conceder aquella *autoridad* moral que se advierte en las palabras de Paz y de Zaid, Pacheco consideraba a su vez 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 escri-

tores —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 (24).

Aunque esta declaración no responde directamente a las preocupaciones que 30 años después externaría David Huerta sobre la incapacidad de los poetas actuales para hablar de algo que no fuera su circunstancia personal, sí permite observar cómo los jóvenes que empezaron a publicar al inicio de los años setenta tenían la posibilidad de conocer o leer en la prensa las discusiones sobre los dilemas del quehacer intelectual más allá de la estricta actividad poética.

Ante las posiciones defendidas por los intelectuales (poetas y narradores) en aquel número de *Plural* —participar en la discusión de los problemas nacionales como intelectuales independientes; colaborar en la construcción del país desde las filas del Estado o, finalmente, dedicarse sólo a la literatura y, a través suyo, expresar su compromiso con la sociedad—, la mayoría de los jóvenes poetas eligieron la última opción, acaso como secuela del espíritu rebelde de la época. No obstante, al paso de los años se apartaron de todo vínculo con lo público en favor de una esfera sólo personal.

La última alternativa podía avenirse muy bien con la idea de ver a la poesía como vehículo de aquellas verdades que atañen al conjunto social. La función y relación del poeta con la comunidad serían cabales ya que requieren de un interlocutor, en este caso de los lectores. Así, no es difícil imaginar el impacto que la poesía de Neruda, poeta comprometido, causó

en sus multitudinarias lecturas a lo largo de todo el orbe hispanoamericano; no obstante, de los poetas que llenaban estadios a los poetas de salón hay un abismo insalvable. Los pocos que ahora convocan multitudes –Gonzalo Rojas ha sido uno de ellos y, en México, sólo Jaime Sabines fue capaz de algo similar– no son escuchados porque encarnen la conciencia de una sociedad, sino porque su vertiente poética amorosa –entre otras posibles razones– es más significativa quizá para los lectores de hoy, particularmente escépticos ante algún deber colectivo. La voluntad de influir en la sociedad mediante la poesía resulta así un cándido despropósito. Como vimos, el mismo Pacheco había planteado la dificultad contemporánea de diálogo entre la Historia y “la dulce, eterna, luminosa poesía”. Nuestro tiempo nos dejó hablando solos y para el poeta, escribir ya sólo puede ser un acto personal o, si se quiere, marginal. Conscientes de esta marginalidad aunque sin los matices intelectuales que Paz le otorgaba al término, los poetas quisieron y optaron por ser sólo poetas.

Finalmente, quizá podemos compartir la impresión de Hugo Hiriart quien definió al grupo de escritores nacidos entre 1940 y 1969 como una “generación desencantada”. Se trata de esa generación que, por ejemplo, vio cómo el sueño de la Revolución Cubana se convertía en una realidad monstruosa: el castrismo con casi medio siglo en el poder. Desencantada también de lo que, en México, siguió al 68 y al *Jueves de Corpus*; de la actividad de las guerrillas y la “guerra sucia” como respuesta única por parte del Estado. Al delimitarla como una generación “de limbo juvenil desencantado”, Hugo Hiriart describe algunos rasgos de lo que, en 1999, representaba nuestra anticlimática realidad: “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?”⁵⁵

El surgimiento de una generación de poetas

Según vimos, 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 entonces, con el 68 y su réplica en el 71, de una euforia cuya raíz psicológica se hundía en el mito de la perpetua juventud rebelde. Aun con la atmósfera de un país en crisis,

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”.⁵⁶

La explosión demográfica de poetas señalada por Zaid en la *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980) registra este amplísimo panorama.

Hijos del rock y de Avándaro, testigos de los movimientos estudiantiles, la mayoría de los jóvenes poetas mexicanos podían encajar en aquella clasificación que José Joaquín Blanco les adjudicó en su *Crónica de la poesía mexicana* (1981): “poetas cultistas”, escribiendo en su torre de marfil, y “poetas callejeros”, cercanos al habla coloquial y, por lo mismo, a su tiempo. Ampliando el espectro, más tarde el crítico abundaría sobre aquella generación: “la menos dotada del último siglo de poesía

⁵⁵ Hugo Hiriart, “Capitulaciones y heterodoxias”, *Letras Libres*, núm. 7 (julio, 1999), p. 41.

⁵⁶ Sandro Cohen, “Poesía mexicana, 1975-1990”, *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, p. 3.

mexicana” y cuyos primeros frutos tenían como telón de fondo “la aterrada, semianalfabeta, sentimentalísima, irracional y antiintelectual vida urbana de la clase media”.⁵⁷

La explosión consignada por Zaid revelaba, de algún modo, aquello que Adolfo Castañón (miembro de esta generación) denunció como “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”.⁵⁸ La década de los setenta vivió, efectivamente, aquel auge.

Para algunos poetas la “marginalidad” de la que había hablado Paz podía ofrecer otras características. Ya no las del escritor frente al poder, aunque en esa época se realizaron innumerables mesas redondas y encuentros con títulos como “Poesía y poder”, “Poesía y marginación”, etc. Ahora se trataba más bien de la marginalidad inducida por la creciente restricción de las editoriales comerciales a la publicación de poesía. Pese a que las revistas culturales y los suplementos la publicaban, cada vez eran menos las editoriales privadas interesadas en ella. Por su parte y salvo contadas excepciones, los jóvenes no tenían oportunidad de aparecer en las publicaciones periódicas más reconocidas aunque en esa época se llevaron a cabo muchos proyectos editoriales que, alentados por los jóvenes mismos, sí los incluían.⁵⁹ Aunque *Diorama de la Cultura*, suplemento

⁵⁷ José Joaquín Blanco, *Crónica literaria*, p. 517.

⁵⁸ Adolfo Castañón, *Arbitrario de literatura mexicana*, p. 445.

⁵⁹ *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), *Rehilete* (nueva época, 1980), por mencionar algunas de las más importantes. Sobre las nuevas revistas que aparecieron en la década de 1970 véanse también los artículos de Jaime Moreno Villarreal (1981), Roberto Vallarino (1979) y Rafael Vargas (1978), entre otros.

cultural de *Excelsior*, publicaba a un poeta en promedio por número, generalmente no era un joven (aunque allí publicaron, por ejemplo, Eduardo Langagne, Roberto Vallarino y Manuel Ulacia). Algo similar ocurría con la revista *Diálogos*, dirigida por Ramón Xirau, cuyas páginas albergaron poemas de Gloria Gervitz, Joaquín Xirau o Miguel Ángel Flores. *La Palabra y el Hombre*, la revista de la Universidad Veracruzana, 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 existía *Punto de Partida*, cuyas ediciones comenzaron en 1969 y publicaron a poetas egresados de los talleres de poesía que la propia institución promovía. Estaba también la *Revista de la Universidad de México*, bajo la dirección de Leopoldo Zea, en la que se publicaba poca poesía pese a que el número 5 (enero de 1972) ofreció una muestra de “Poesía joven y muy joven”. Más tarde, Jaime Labastida realizó un recuento de la poesía mexicana escrita en la década anterior. En su presentación 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”.⁶⁰ 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);

⁶⁰ Jaime Labastida, “La poesía mexicana (1965-1976)”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 12 (agosto, 1976), p. 9.

Eduardo Hurtado, *La gran trampa del tiempo* (1974) y Verónica Volkow, *La sibila de Cumas* (1974).

Plural era una buena opción, pero dada la abundancia de jóvenes bardos (en su *Asamblea de poetas... Zaid* revisó cerca de 600 poetas nacidos entre 1950 y 1962), representó un espacio incapaz de acoger a un número significativo de ellos y en sus cinco años de vida publicó a catorce poetas jóvenes, agrupados en su mayoría en el número 20, de mayo de 1973, cuando, bajo la coordinación y selección de Carlos Montemayor, apareció una muestra de “La joven literatura mexicana”, que incluyó a once de aquellos: Pablo Arrangoiz, Alejandro Aura, José Joaquín Blanco, Raúl Garduño, Carlos Isla, Daniel Leyva, el propio Montemayor, Jaime Reyes, Mario del Valle y Joaquín Xirau.

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 jóvenes (Eduardo Hurtado, Luis Miguel Aguilar, David Huerta, entre otros). No obstante, sus páginas se ocuparon más de la difusión de la obra o crítica sobre poetas consagrados, como Efraín Huerta, Carlos Pellicer o Paz.

Y fue precisamente en este último suplemento en el que, para 1975, se volvieron a reanimar las discusiones planteadas en *Plural* en 1972, aunque vistas ahora desde una perspectiva más “joven”. Bajo el título “México 1975: Facilidades y dificultades de la cultura”,⁶¹ José Joaquín Blanco, Héctor Aguilar Ca-

⁶¹ *La Cultura en México*, en los números 702, 703 y 708-712, entre agosto y octubre de 1975. Las citas incluidas sobre esos artículos en este apartado corresponden a: Héctor Aguilar Camín, “Las miserias no asimiladas”, núm. 703, pp. VII-IX; José Agustín, “Mientras más rápido vamos más redondos nos ponemos”, núm. 711, pp. VI-VIII; José Joaquín Blanco, “Los estímulos de la duda. La fuerza de la esterilidad”, núm. 702, pp. IX-XI; Adolfo Castañón, “El único re-

mín, 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”. Lo que en *Plural* 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: el surgimiento del mercado como fuente de corrupción fue denunciada por la mayoría de los participantes, quienes advertían que los productos culturales, antes minoritarios y críticos (Aguilar Camín), ahora se veían avasallados y relegados por la emergencia de una literatura “fácil” de consumo masivo, producto de la mercadotecnia y cuyos inmensos tirajes abarrotaban incluso las cadenas de tiendas comerciales. La aparición de esta literatura fácil, escrita bajo pedido y difundida conforme a serios estudios de mercado, obligaba a que “el otro ensayo y la otra novela –que además [se] han encarecido terriblemente– retroceden en desventaja”, decía Escalante (x).

Aun cuando Monsiváis recordó que “las obras más difíciles le sirven finalmente a todos y las fáciles a casi nadie” (vii), la abrumadora invasión de los amplios tirajes de *best sellers* era también una respuesta, desde la perspectiva de José Joaquín Blanco, a las demandas 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” (xi). Pero, sobre todo, la

medio contra el conformismo es el resentimiento, núm. 710, pp. vii-viii; Evodio Escalante, “Un minuto de silencio, dijo el presidium”, núm. 712, pp. ix-xi; Enrique Krauze, “Entre la fe y el fetichismo. La creencia en la cultura”, núm. 709, pp. vi-viii; Daniel López Acuña, “La palabra creadora contra la corrupción del lenguaje institucional”, núm. 710, pp. ix-x; Carlos Monsiváis, “No por mucho madurar amanece más temprano”, núm. 708, pp. vii-ix. En las citas incluidas se anotan entre paréntesis los números de páginas respectivos.

responsabilidad de esta situación recaía en la actitud de algunos escritores que habían transformado el lenguaje “libertario” en simples fórmulas cuya repetición las había 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 actitud crítica había sido desplazada de la cultura; el lenguaje libertario, apenas conquistado unos años atrás, había sido expropiado por el Estado (en su momento, Echeverría presumía un discurso de izquierda); los medios de difusión y la industria cultural eran sólo una herramienta del sistema “para imponer su propio monólogo” (Castañón, VIII) que, según Evodio Escalante, respondía a la necesidad de ejercer “su capacidad manipulativa y la naturaleza monolítica de sus mensajes” (x).

En ese estado de cosas, ¿qué opciones proponían estos jóvenes intelectuales? La verdad es que no hubo alguna propuesta específica, salvo la de Enrique Krauze y las expresadas por Castañón, Escalante y López Acuña. Estos últimos destacaron el poder del lenguaje como un modo particular de resistencia: “Resistir a la sociedad resistiendo a su lenguaje”, en palabras de Adolfo Castañón (VIII). Considerando que también mediante el lenguaje era posible “establecer una distancia con respecto a la demagogia y el triunfalismo oficial” (Escalante, x), en ese momento era necesario “dar al lenguaje algún sentido que no sea el usurpado y prostituido por una retórica oficial [...] La opción es, por tanto, oponer a la mentira la honestidad del discurso: esgrimir la palabra creadora contra la corrupción del lenguaje institucional” (López Acuña, x). Por su parte, José Joaquín Blanco exigió de los intelectuales una postura que se arriesgara aun a la esterilidad, la duda y la confusión con el propósito de escapar de las fórmulas esquemáticas a que había llevado la

vulgarización y comercialización de las “Grandes Rutas Ideológicas” (x-xi).

Por su parte, Enrique Krauze, recién ingresado como reseñista en *Plural*, criticó el nuevo género o moda periodística que, durante los setenta, había convertido a los escritores en “intelectuales denunciadores”, aquellos que “por pereza, sincera decepción, autodestrucción o conveniencia”, olvidaban “las actividades propias de la vida intelectual: la investigación, imaginación, crítica, fundamentación y la comunicación pública” (viii). Apoyado en su convicción sobre la preeminencia de la cultura, Krauze propuso que los intelectuales tomaran como modelo al intelectual *liberal*, ejemplo de inteligencia pública que “convierte en preguntas las respuestas” (viii).

Prácticamente todos los participantes suscribieron un rechazo a los intelectuales vinculados con la “apertura democrática” echeverrista. A tres años de la discusión que había dado origen a la polémica de *Plural* sobre la relación de los intelectuales con el régimen echeverrista, los jóvenes que escribieron en *Siempre!* encontraron motivos para repudiar la actitud de Fuentes y su adhesión al régimen. Aguilar Camín, por ejemplo, criticaba no sólo a Fuentes sino a la prostitución general que el mercado estaba causando en todos los ámbitos de la cultura. Como recordamos al inicio de este capítulo, años más tarde, durante la polémica suscitada por el Coloquio de Inverno, Aguilar Camín se congratulaba de que existiera “un mercado cultural en crecimiento” y, arropado por el régimen de Carlos Salinas de Gortari, a quien la revista señaló como su amigo, tal vez había olvidado sus propias palabras de juventud, pronunciadas en aquel artículo de *La Cultura en México*:

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 (ix).

Fue Monsiváis quien –más allá de la descalificación de nombres en particular– externó una hipótesis: la “trampa” en la que habían caído los intelectuales no era sino un mito para ocultar una moral más que dudosa. Decía entonces 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 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 (vii).

En *Plural* lamentaban también la falta de crítica y la consecuente incapacidad de los intelectuales para polemizar sobre los asuntos de interés público, particularmente 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 publicaron sendos artículos— y, por otro lado, el “regaño” que Echeverría había propinado al INBAL por ineficiente, reclamando propuestas para reestructurarlo o, de plano, desaparecerlo. La “dimisión del espíritu crítico y la encendida pasión ideológica”⁶² daban forma al depresivo rostro de una vida cultural particularmente ciega y arrogante, según el editorial de *Plural*.

La idea de que los intelectuales estaban dispuestos a colaborar con el gobierno en forma acrítica era compartida por varios colaboradores de la revista. En “Regañada al INBAL”, Gabriel Zaid ironizó sobre el propósito del Estado de comprar las voluntades “en bloque”, a falta de tiempo para hacerlo al menudeo: “Pero el ideal de los artistas e intelectuales es entregarse individualmente, ser escuchados ellos nada más, con exclusión de todos”.⁶³

Pronto, en febrero de 1976, Paz denunciaría que el método de cooptación y halago prosperaba corporativamente entre los intelectuales. ¿Cuál era el papel de estos?, se preguntaba, teniendo en consideración un país en donde no había independencia de poderes; donde un partido seguía gobernando tras medio siglo de vida política; en el que apenas si existía un partido de oposición —el PAN— que en todos sus años de existencia jamás había ganado una gubernatura; donde la derecha carecía de ideas (“sólo tiene intereses”) y la izquierda vivía atomizada por sus propias disputas. La conclusión de Paz, a la luz de la reciente candidatura de López Portillo, se limitó también al comentario irónico: “La respuesta está en todos los labios: concurrir al desayuno ritual que se ofrece al candidato del PRI a la Presidencia

⁶² *Plural*, “Denuncias sin respuesta” *Plural*, núm. 48 (septiembre, 1975), p. 71.

⁶³ Gabriel Zaid, “Regañada al INBAL”, *Plural*, núm. 45 (junio, 1975), p. 76.

de la República”.⁶⁴ Como bien había señalado Monsiváis, ciertos intelectuales no podían vivir fuera del *establishment* por mucho tiempo...

1976 evidenció la división profunda de los intelectuales mexicanos. Poetas como Jaime Sabines y Carlos Pellicer se convirtieron, a invitación expresa de Porfirio Muñoz Ledo, en diputado y senador por el PRI, respectivamente, y buena parte del año se ocuparon de su campaña política. Las declaraciones que Pellicer 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”.⁶⁵

Mientras esto ocurría, otros escritores se veían involucrados en uno de los episodios más lamentables para la cultura en

⁶⁴ Octavio Paz, “El desayuno del candidato”, *Plural*, núm. 53 (febrero, 1976), p. 75.

⁶⁵ Elías Chávez, “Carlos Pellicer, senador”, *Proceso* (0002-57). La militancia política de Sabines, quien fuera primero diputado y luego senador priísta, fue siempre conocida. Resulta curioso advertir que estos poetas nunca recibieron los calificativos adjudicados, por ejemplo, a Paz (incluyendo, por supuesto, la quema pública de su efigie). En 1994, durante la aparición de la guerrilla zapatista y los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, las 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.” Jaime Sabines, “Discurso del C. Jaime Sabines Gutiérrez.” *Sesión solemne conmemorativa de la entrega de la medalla Belisario Domínguez*. www.senado.gob.mx/meda-lla_belisario.php

nuestro país. En julio de ese año sucedió el golpe a *Excélsior*. Como se ha repetido innumerables veces, 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, denunciaban el propósito gubernamental de silenciar las voces críticas e independientes.

Tras el golpe y la disolución de *Plural* estas voces no tardaron en reagruparse y dar a luz nuevas publicaciones: *Proceso* y *Vuelta* aparecieron antes de concluir 1976 y, al año siguiente, nació *Unomásuno*. En el editorial del primer número de *Proceso* (noviembre de 1976), Scherer afirmó: “Este semanario nace de la contradicción entre el afán de someter a los escritores públicos y la decisión de estos de ejercer su libertad, su dignidad”. Por su parte, en el editorial del número inaugural de *Vuelta* (diciembre de 1976), Paz recordaba el inicio de *Plural*, creada a solicitud expresa de Julio 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 nacida con el propósito de seguir siendo independientes y bajo la firme premisa, decía Paz, de que “un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma, una nación sin crítica es una nación ciega”.⁶⁶

Vuelta publicó más de 1500 poemas, artículos y reseñas sobre poesía en sus 22 años de vida. Aunque en sus páginas se dieron cita los mejores poetas del siglo pasado, particularmente los hispanoamericanos, la revista nunca excluyó a los jóvenes del país quienes publicaron algunos de sus primeros poemas

⁶⁶ Octavio Paz, “Vuelta”, *Vuelta*, núm. 1 (diciembre, 1976), p. 5.

en columnas como “Keepsake” y, más tarde, cuando ésta terminó, dentro de la primera sección de una revista que con mucha frecuencia inició cada número con un poema. Con excepciones contadas, en sus páginas publicaron todos los miembros de “la generación del desencanto”, junto con otros mucho más jóvenes. Varios de ellos, incluso, llegaron a formar parte del directorio de la revista (Aurelio Asiain, Adolfo Castañón, Antonio Delatoro, José María Espinasa, Luis Ignacio Helguera, Julio Hubbard, Eduardo Hurtado, David Medina Portillo, Eduardo Milán, Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal).

La crítica de poesía ocupó un espacio sobresaliente en *Vuelta* y la opinión de los poetas siempre fue decisiva, aun cuando no se expresaran sobre asuntos estrictamente poéticos. Baste precisar que de los diez colaboradores más regulares (sin contar a Paz, quien reunió cerca de 300 colaboraciones firmadas), cinco eran poetas y uno de ellos, Guillermo Sheridan, crítico de poesía (y, después de Zaid, el más publicado).⁶⁷ Este género, “antídoto de la técnica y el mercado”, como alguna vez lo definió Paz, fue el punto de partida y columna vertebral de una revista cuya vida corrió a la par de los poetas de esta generación.

Así pues, para efectos estadísticos, la primera de las condiciones expresadas en el editorial de Paz sobre el binomio poesía y crítica, parecía cumplirse. “Se hablaba mucho de poesía —recuerda Sandro 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”.⁶⁸ Al auge de publica-

⁶⁷ Los poetas fueron, en orden del número de colaboraciones: Gabriel Zaid, Adolfo Castañón, Aurelio Asiain, David Medina Portillo y Luis Ignacio Helguera. Los otros autores que integrarían el *top-ten* fueron, también en orden: Fabienne Bradu, Enrique Krauze, Blas Matamoro y Christopher Domínguez.

⁶⁸ Sandro Cohen, *op. cit.*, p. 3.

ciones que a partir de mediados de los setenta se verificó en el país deben sumarse las ediciones marginales de poesía y la proliferación de editoriales independientes cuya existencia, aún siendo marginal, mostraba quizá los efectos del auge petrolero nacional promovido como política sexenal por López Portillo. Los muy bajos costos de esas ediciones permitieron que sus autores, con el apoyo de mimeógrafos que antes servían para hacer volantes, manifiestos y demás propaganda, constituyeran pequeños cuerpos editoriales que ahora publicaban aquello que fue ofrecido como “los otros libros”.⁶⁹

Así nacieron las colecciones de poesía publicadas por pequeñas editoriales como La Máquina Eléctrica, La Máquina de Escribir, El Pozo y el Péndulo y Cuadernos de Estraza, entre otras. Las universidades también se sumaron a la edición de poesía joven con la creación de colecciones como Cuadernos de Poesía, dirigida por Huberto Batis en la UNAM, o La Rosa de los Vientos (UAM) y Papel de Envolver (UV). En algunos de esos espacios, los poetas de esta generación vieron aparecer sus primeros títulos.

Ahora bien, no es que la imperativa necesidad de un pensamiento crítico señalado por Paz careciera de ejemplos en el medio intelectual mexicano, sin embargo, esas voces no eran jóvenes. En efecto, la mayoría de estos poetas estaban dedicados más a su impostergable producción personal y mostraban

⁶⁹ Raúl Renán los 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 doblado 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 cubicular y silenciosa de la biblioteca”. *Los otros libros*, p. 14.

un creciente desinterés por aquello que no fuera estrictamente “artístico”. Si uno observa el panorama de aquellos años, observará una clara distinción entre los grupos que detentaban el poder cultural y los jóvenes escritores que, al amparo de la súbita bonanza petrolera, consideraban que su presencia en la República de las Letras ya no estaba necesariamente ligada al ejercicio público del pensamiento crítico.

Con la reiterada excepción de José Joaquín Blanco, Adolfo Castañón, David Huerta o los apuntes de José Luis Rivas en su efímera revista *Caos*, pocos de los poetas más representativos de esa generación se involucraron en algo que fuera más allá de su propia vocación lírica.

Sin duda, comenzaba operarse el cambio generacional previsto en el primer editorial de *Nexos* (enero de 1978), un cambio que alteraría drásticamente los términos de la discusión. Después de señalar que la cultura mexicana había girado durante mucho tiempo alrededor de la vida literaria, *Nexos* afirmaba que la realidad social, tanto de México como de Latinoamérica había “desbordado con creces ese marco de intereses culturales”. Nuevas formas de saber y de interpretación de la realidad eran necesarias para el análisis intelectual de la contemporaneidad. Para *Nexos*, estas nuevas formas surgirían de la academia.

Analizando los discursos de los primeros editoriales de *Vuelta* y *Nexos*, Maarten van Delden observa una respuesta implícita de la nueva revista a los señalamientos de Paz en el editorial con el que *Vuelta* se inauguró. El propósito claro de reemplazar a los escritores por los académicos se fundaba en la certeza de *Nexos* sobre las bondades del enfoque interdisciplinario que dependía:

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".⁷⁰

A la luz de esta convicción, y parafraseando aquel editorial de Paz, la revista *Nexos* bien podría haber afirmado que "un pueblo sin academia, es un pueblo sin alma". Tras la apertura echeverrista y el consecuente ingreso masivo de los académicos a las filas del servicio y el poder públicos, se concretaban finalmente los anhelos de Vasconcelos quien, al presentar el lema universitario medio siglo atrás, 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".

Tras esa larga noche la *intelligentsia* saltó "de los libros al poder", según el título con el que Zaid reunió sus artículos (escritos entre 1976 y 1988) sobre el ascenso de la academia, conformada ahora como una nueva "clase": los universitarios.⁷¹ Desde *Plural* y luego en *Vuelta*, Zaid dio cuenta de las atribuciones y retribuciones que esta nueva clase iba adquiriendo, al tiempo que desplazaba a la "tribu tradicional" de intelectuales públicos. En el décimo aniversario de la matanza de Tlatelolco, Zaid escribía:

⁷⁰ Maarten van Delden, "Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*", *Foro Hispánico* 22:1,1, p. 107. El enfoque interdisciplinario postulado por esta revista estuvo representado por los miembros de los consejos editoriales que integraron sus primeros números. Dirigida entonces por Enrique Florescano, su redacción estaba formada 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 y Yolanda Moreno Rivas).

⁷¹ Gabriel Zaid, *De los libros al poder*, Grijalbo, México, 1988.

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?⁷²

No sólo el gobierno estaba formado por un gran número de universitarios. Siguiendo la “lógica del progreso” a la mexicana definido por Zaid, los medios culturales también resentían el contagio: el buen desempeño se medía no por la palpable efectividad de las instituciones encargadas de la cultura sino por el amplio número de burócratas que sumaba a la nómina. Si *Nexos* integraba en su consejo a esta nueva clase, *Sábado*, el suplemento de *Unomásuno* —en cuya dirección se encontraba Fernando Benítez y su jefe y secretario de redacción eran José de la Colina y Huberto Batis, respectivamente— no se quedaba atrás. Aunque sus páginas eran esencialmente literarias y en ellas publicaron algunos de los más destacados escritores de la época, sus colaboradores universitarios tuvieron también un papel decisivo. 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

⁷² Gabriel Zaid, “Diez años después”, *Vuelta*, núm. 23 (octubre, 1978), p. 7.

aire fresco a lo que se practicaba sin humor al estilo acartonado de los académicos”.⁷³ Sin embargo, el propio Batis recordaría que “los universitarios hacían cola trayendo sus colaboraciones con tal de aparecer [en el suplemento]”.⁷⁴ En *Sábado*, la “nueva crítica” se restringía así a la crítica literaria pero en la discusión de los asuntos de orden político o económico los poetas o narradores nada tenían qué decir ya que ese campo era competencia exclusiva de los especialistas. Así por ejemplo, en varios números apareció Pablo González Casanova disertando sobre economía y se dedicó un número completo a la UNAM (*Sábado* 96, 15 de septiembre de 1979). En el número 109 (15 de diciembre de 1979), se cuestionó “El pasado, el presente y el futuro de México”. ¿Quiénes discutían ahora sobre la nación, en vísperas de la década de los ochenta?: Jesús Puente Leyva, Rolando Cordera Campos y Juan María Alponente. En general, los jóvenes poetas que colaboraban regularmente en *Sábado* no eran convocados para la discusión de estos temas.

Era el inicio de la década y mientras Hugo Sánchez y Fernando Valenzuela, el Toro de Etchohuaquila, se convertían en héroes de la nación, los niños se divertían con las recién importadas patinetas y los Sex-Panchitos aterrizaraban a los pobladores de Santa Fe y Tacubaya, la cultura nacional prosperaba a fuerza de repetir la frase con la que López Portillo coronó el periodo de auge petrolero de finales de los setenta: “administrar la abundancia”. Gracias a esta euforia petrolera, México contó al fin con una feria internacional 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

⁷³ Fernando Benítez, “150 sábados”, *Sábado*, núm. 150 (20 de septiembre de 1980), p. 2.

⁷⁴ Huberto Batis, *Por sus comas los conoceréis*, p. 289.

reunión de escritores, “Encuentros de generaciones”, que acogió a algunos consagrados y a las más selectas promesas del medio literario. También se celebró un magno “Homenaje Nacional a Rulfo” en el Palacio de Bellas Artes y, para gozo de los poetas, el “Primer Festival Internacional de Poesía”, efectuado en Michoacán, bajo la coordinación de Homero Aridjis.

Fueron también los tiempos de una renovada censura: a fines de 1982 el gobierno dio a conocer en el *Diario Oficial* las modificaciones a la ley sobre publicaciones y revistas ilustradas. Un cambio que desde el título exhibía toda su intención: “Reglamento de Publicaciones y de Objetos Obscenos”. La nueva disposición fue rechazada unánimemente por los escritores, y éste fue uno de los pocos momentos en que los intelectuales de cualquier bando se reagruparon.⁷⁵ En ese punto, por ejemplo, pudieron reencontrarse Octavio Paz y Carlos Monsiváis, quienes a finales de 1977 se habían enfrascado en una virulenta polémica a raíz de las declaraciones donde el poeta, entrevistado por Julio Scherer con motivo del Premio Nacional, había expresado lo siguiente: “La izquierda sufre una suerte de parálisis intelectual. Es una izquierda murmuradora y retobona, que piensa poco y discute mucho. Una izquierda sin imaginación”.⁷⁶

En tanto que el mundo cultural mexicano se dividía entre “pacistas” y “carlistas” —que pronto se modificaría a “vuelvistas” y “nexistas”—, los jóvenes poetas acrecentaban su desinterés en torno de las discusiones en las que los mayores y los especialistas se enfrascaban. Sin embargo, la actividad cultural que en la

⁷⁵ 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.

⁷⁶ El seguimiento de esta polémica puede revisarse en los números 56 al 62 de *Proceso*, entre diciembre de 1977 y enero de 1978.

década de los años setenta se vio reflejada en el auge de publicaciones, editoriales y colecciones de libros, mesas redondas, conferencias, talleres, exposiciones, ferias y espectáculos, estaba a punto de colapsarse. El final de ese sexenio sería un despertar drástico, en efecto, aunque no exento de toques melodramáticos. Las lágrimas que en el último informe de gobierno (1° de septiembre de 1982) surcaron el rostro del presidente José López Portillo, así como la nacionalización de la banca acompañada por las frases lapidarias para la ocasión (“Ya nos saquearon. México no se ha acabado. No nos volverán a saquear”), constituyeron el vergonzoso contraste a una herida real, la de un país cuyos endémicos rezagos políticos y sociales parecía haber desembocado en una crisis económica sin precedentes.

El primero de diciembre de 1982, Miguel de la Madrid, nuevo presidente de México, recibió al país hundido en la bancarrota política y financiera. La devaluación del peso decretada en el último momento del sexenio anterior había alcanzado proporciones de escándalo; asimismo, el control de cambios, la súbita nacionalización de la banca y la moratoria de pagos de la deuda externa, habían desatado un clima de incertidumbres económicas severas. Eso no sería todo.

El trágico terremoto de 1985 en la Ciudad de México evidenciaría como nunca la incapacidad del poder político nacional para mostrarse a la altura en situaciones de auténtica emergencia. Justo a partir de esas fechas, la realidad social experimentó un cambio y fuimos testigos del paulatino nacimiento de una sociedad civil más organizada. Un conjunto social que por primera vez en muchas décadas hizo sentir su descontento en las disputadísimas elecciones de 1988.

En efecto, las irregularidades ocurridas durante las elecciones del 6 de julio de 1988 y el cuestionado triunfo de Carlos Salinas de Gortari, dejaron ver la presión de esta nueva sociedad.

Por su parte, algunos intelectuales se sumaron a la discusión del reclamo democrático solicitando, como se tituló el desplegado que firmaron 21 de ellos el 22 de agosto de ese año, “Ganar lo principal”:

Construir la democracia no significa aplastar sino respetar a nuestros adversarios. Tampoco significa sacrificar las saludables diferencias en el altar de una imposible y, a fin de cuentas, estéril unanimidad. Pero para mantener y afirmar esas diferencias debemos crear los espacios públicos en que éstas puedan desplegarse y enfrentarse de manera pacífica. La paz, la libertad y la democracia son inseparables.⁷⁷

Los poetas que firmaron ese desplegado fueron nuestros viejos conocidos: Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco y David Huerta,⁷⁸ pero en esta nueva discusión la mayor parte de los poetas se mantuvo al margen.

Curiosamente, la búsqueda de legitimidad por parte de Salinas a la cabeza del nuevo gobierno propició el apoyo a los intelectuales como una política de Estado inédita. La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y sus becas (las del Sistema Nacional de Creadores de Arte y las de Jóvenes Creadores) propiciaron así las más encarnizadas disputas en el medio cultural. Los poetas de la “generación del desencanto” fueron, en su mayoría, los primeros agraciados con los apoyos concedidos por el Estado. Pocos discutieron las posibles conse-

⁷⁷ Edmundo O’Gorman, Fernando Benítez, Octavio Paz, *et al.*, “Ganar lo principal”, *La Jornada* (22 de agosto de 1988), p. 9.

⁷⁸ El resto de los firmantes fueron: Edmundo O’Gorman, Fernando Benítez, Marcos Moshinsky, Víctor L. Urquidi, Luis González y González, Salvador Elizondo, José Luis Cuevas, Juan García Ponce, Vicente Leñero, Huberto Batis, Carlos Monsiváis, Lorenzo Meyer, Teresa Losada, Hugo Hiriart, Héctor Aguilar Camín y Enrique Krauze.

cuencias que estas becas traerían a la creación artística y la polémica se vio permeada en buena medida por las disputas grupales de los beneficiarios de esta política: en general, aquellos reunidos en torno a *Nexos* y *Vuelta*, quienes en esa década protagonizaron la última de las batallas culturales del siglo pasado.

Si bien varios miembros de la generación que nos ocupa se pronunciaron durante el levantamiento del EZLN en enero de 1994, o alrededor de la muerte del candidato del PRI, Luis Donaldo Colosio, y la serie de asesinatos políticos que la siguieron, el análisis y opinión de los sucesos corrió a cargo, por lo general, de los comentaristas habituales: Paz, Zaid, Aguilar Camín, Monsiváis, Krauze, Montemayor, Cordera, etc. Sin embargo, fue un acontecimiento más cercano a nuestro tiempo el que renovó el interés de esta generación por el destino del país: el proceso de desafuero al fuerte aspirante a la presidencia de la República en 2006 por parte del PRD, Andrés Manuel López Obrador. Dicho proceso, que en 2004 pretendió frenar las serias probabilidades de la izquierda nacional para acceder por primera vez al poder, provocó las más encendidas reacciones en la opinión pública y muchos escritores se sumaron a la defensa del entonces jefe de gobierno del Distrito Federal. Tras largos años de un silencio interrumpido exclusivamente, decíamos, por las figuras intelectuales de siempre, algunos poetas se reagruparon, junto con gran parte de la intelectualidad mexicana, alrededor de la figura de López Obrador, firmando desplegados o participando en algunas de las manifestaciones que ocuparon las calles. Tras la derrota de la izquierda reunida en la “Coalicón por el bien de todos”, el paulatino desinterés de estos poetas por los asuntos públicos volvió a hacerse evidente.

El pronóstico de Zaid anunciando en su *Asamblea...* en el sentido de que en el siglo XXI el número de poetas que publica-

rían alcanzaría proporciones monstruosas (de acuerdo con su fórmula, el año 2017 “verá nacer a un millón de poetas que publicarán”),⁷⁹ no contaba con las políticas para el control de la natalidad ni, sobre todo, con la carga endémica de nuestras crisis.

En términos generales, ante cada nuevo desastre económico y político posterior al *Jueves de Corpus*, buena parte de los poetas miembros de lo que he llamado la “generación del desencanto” se han refugiado en el espacio exclusivo del interés literario. En el mejor de los casos, y según vimos atrás, dicha actitud estuvo determinada por la certeza de que la única manera de “resistir” a la sociedad y al Estado era “resistiéndose a su lenguaje”; un lenguaje particularmente dominado por la banalidad de la cultura mediática y de consumo junto con el triunfalismo indomable de la política oficial, encabezada, como sabemos, durante más de setenta años por el PRI y, a partir del 2000, en manos del PAN.

Justo es precisar que desde sus orígenes dicha “resistencia” fue asumiendo los rasgos de un paulatino abandono, es decir, de una distancia neutra ajena ya a la virtud cívica del joven rebelde que ocupó las calles entre los años sesenta y setenta. Las preocupaciones que en 1972 habían llevado a Paz a declarar que “no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos”, ya no encontrarían eco entre una generación que, por vez primera en nuestra vida intelectual, encarnó el divorcio entre lo público y lo privado característico de los nuevos tiempos democráticos. Al correr de los años, no sólo la literatura dejaría de ser el centro de la vida cultural de nuestro país sino que, incluso, el lugar central de la poesía y el de sus oficiantes como conciencias

⁷⁹ Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, p. 279.

colectivas pasaría a ser sólo materia de historiadores en lugar de una realidad persuasiva y aún viva.

Durante todo este tiempo, es cierto, los miembros de esta generación buscaron y alcanzaron su madurez expresiva. Es innegable que varios de sus títulos representan hoy un capítulo indispensable en la historia y vida de nuestra poesía. Con base en ello, habría que considerar su sentido y propósito más profundos como una tentativa de oponer la realidad de la poesía a la esquiva heterogeneidad del mundo contemporáneo, realidad en última instancia vacía ya —como señala Steiner— de toda dimensión trascendente.

Devolverle su sentido a la realidad, *su* realidad: tal ha sido quizá la aventura de esta generación. Refugiados ahora en la poesía como una actividad esencialmente al margen, los trabajos y los días del poeta contemporáneo se antojan una forma de respuesta al desencanto y secularización del mundo señalado en su momento y de distintas maneras por Hölderlin, Weber, Benjamin, Steiner, entre otros. Y tal vez así los poetas de la “generación del desencanto” podrían suscribir ahora la idea de Albert Beguin expuesta en *Creación y destino*, cuando el autor nos recuerda que el poeta ha sido siempre un anarquista pues, al liberarnos del tiempo, la poesía “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”.⁸⁰

⁸⁰ Albert Beguin, *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*, p. 165-166.

LA GENERACIÓN DEL DESENCANTO

En 1985 y en mitad de la crisis causada por el desastre petrolero, la revista *Casa del Tiempo*, dirigida entonces por Evodio Escalante, publicó un número monográfico titulado “Nuestra hora literaria”, cuyo breve editorial advertía los riesgos de que el pensamiento crítico y el arte mismo también se colapsaran. Su sobrevivencia dependía de la “defensa y el ejercicio del pluralismo”.¹

Los artículos incluidos se propusieron una reflexión sobre el estado de la literatura nacional creada por los, entonces, aún jóvenes escritores. Para el análisis 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. Con excepción del artículo de este último, “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”, que constituyó una de las primeras genealogías poéticas de esta generación, el resultado de las reflexiones ofreció un panorama desolador. El punto de referencia temporal fue el movimiento del 68 y, a partir de ahí, los ensayos se desgranaron en un rosario de reclamos. Resumiendo algunas de las conclusiones más importantes, la mayoría de los comentarios coincidió en que la abundancia de publicaciones y el gran número de poetas no eran sinónimo de calidad. Asimismo, y a su juicio, parecía evidente que los jóvenes poetas no

¹ “Editorial”, *Casa del Tiempo*, núm. 5 (feb.-mar., 1985), p. 1.

leían a sus contemporáneos y, en consecuencia, carecían de una mirada crítica sobre sus obras. Del mismo modo, pensaban, la mayoría desconocía y hasta despreciaba a la tradición.

De este “erial”, los analistas rescataron a ciertos poetas y obras que —a su parecer— marcaban una diferencia positiva respecto del enorme resto.² Pero estos artículos no fueron los únicos que intentaron analizar el estado de la poesía mexicana de esos años. Otra parte sustantiva de lo que se escribió sobre dicha generación se encuentra en los prólogos de las antologías que, en la década de los ochenta y principios de la siguiente, abigarraron el horizonte de la producción poética nacional. Proliferaron así las reuniones cuyo propósito no declarado fue, en muchos casos, enmendar las omisiones de los otros recuentos y deslindes.

Al paso del tiempo, cuatro de éstas constituirían el punto de partida para muchas antologías que más tarde intentaron ordenar el paisaje de ese mismo grupo. Aquellas fueron: *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, de Sandro Cohen (1981); dos antologías con el mismo título: *Poetas de una generación*, 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.

Según una afirmación de Sandro Cohen suscrita en el prólogo de *Palabra nueva*, esta generación poseía ya los méritos suficientes para ingresar, vía las antologías, a un futuro canon

² Los poetas más mencionados por sus contemporáneos fueron: David Huerta, Jaime Reyes y José Luis Rivas. Otros también analizados fueron Luis Miguel Aguilar, Orlando Guillén, Coral Bracho y Adolfo Castañón.

allende las fronteras pues “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...”³ La misma percepción fue compartida nueve años después por los autores de *La sirena en el espejo*, quienes afirmaron 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” (XI-XII). Al cabo de tantas décadas en que nuestra tradición batalló por hacerse oír, finalmente (Reyes habría sonreído) nuestros poetas alcanzaban una plena ciudadanía en el mundo.

Ahora bien, aunque las antologías de González de León y Evodio Escalante consideran a dos generaciones separadas en décadas (1940-1949 para el primer caso, 1950-1959 para el segundo), las otras antologías no siguen esta estricta delimitación. En este sentido, quizá un marco más pertinente para observar la evolución del conjunto esté determinado precisamente por las resonancias de aquel 68 cargado de simbolismo. La importancia de tal fecha para estos autores está descrita 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

³ Sandro Cohen, *Palabra nueva*, p. 11. Con respecto a estos prólogos, a continuación se anotan las referencias de las páginas citadas entre paréntesis.

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 quizás– asimiló y apoyó, con naturalidad y con menos conflicto, algunos de los cambios producidos durante la década de los sesenta (IX-X).

Como en cualquier antología que se respete, en todos sus prólogos se intentaba establecer las diferencias o coincidencias con la tradición. *La Sirena...* veía a su generación como la heredera de Paz y de *Taller*. Al igual que sus mayores, asentaban,

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 manifestar deudas con una tradición determinada, había sido también advertida por Vicente Quirarte en el prólogo a la antología de Jorge González de León, considerando que el grupo de poetas seleccionados compartía 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*" (7).

Para los autores de *La Sirena...* el problema de la originalidad poética consistía –asimiladas las propuestas de las vanguardias– en "hacer nuevo lo que ya existe en la tradición, o en todo caso, tal como la entendió Eliot: volver a la palabra original" (XI). Pocos años atrás, Quirarte pensaba también que los nuevos poetas se reconocían herederos de su tradición, "pero tienen la conciencia de que la originalidad consiste en la conciencia del pasado y el descubrimiento cotidiano de un matiz

nuevo” (8). Sin embargo, añadió, sabían “esconder’ su cultura y no hacerla aflorar en el poema como *Cultura*” (8).

Otro aspecto en el que coincidieron algunos de los prólogos fue el relativo a la distancia de los poetas 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). Escépticos de las ideologías y de las edificantes creencias en la “salvación” del destino humano, los poetas, pensaba Escalante, habían abandonado ya las actitudes contestatarias de “otras generaciones alucinadas por las ideologías” (15-16).

Lo cierto es que los antologadores y prologuistas se preocuparon más por reseñar a los poetas incluidos que de ofrecer una crítica e interpretación consistentes sobre esa generación. La excepción corrió a cuenta de Evodio Escalante, quien sugirió que los nuevos poetas podían agruparse en lo que llamó “cuadrado retórico”, delineado por los siguientes vértices: 1) Radicalismo experimental, 2) Conformación modélica 3) Lirismo emotivo e intelectual y 4) Cotidianidad prosaica. Cuadrado con afanes de pentágono, Escalante sugirió un quinto vértice, el que estaría conformado por la tendencia hacia una “restauración vernácula”, determinada por la exposición y valoración de los elementos regionales y étnicos de nuestra cultura.

Sin caracterizarlo como uno más de los vértices del virtual polígono, Escalante hizo hincapié en la preferencia de los poetas por la construcción de “retratos con personaje”, técnica con influencias de Pacheco que consistía en suspender la realidad para “suscitar la cadena de las identificaciones” entre los personajes retratados, el autor del poema y el lector (10). En su nota a la antología, Aurelio Asiain señaló, entre otras objeciones, que esa técnica se remontaba a Robert Browning (por lo menos) y que había sido practicada por muchos otros poetas hispano-

americanos, además de Pacheco. Asiain señalaba como revelador el hecho de que la presencia dominante de Pacheco “no se vea claramente sino en un caso (el de Luis Miguel Aguilar) en el grupo de los poetas que el prólogo trata con algún detenimiento, mientras que resulta más claro en el de los que casi ignora.”⁴

Por encima de las múltiples disputas y enconos que la aparición de estas antologías provocó en el momento de su publicación,⁵ un buen número de los poetas seleccionados ahora forman parte del cuerpo más consistente de nuestra poesía. Si creemos que las antologías son una clave determinante para observar cómo una obra permanece o se esfuma al paso de las generaciones de autores y lectores de poesía, no es del todo ocioso plantear ciertos apuntes de naturaleza estadística al respecto. 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. En este sentido, si se hace una revisión de quienes fueron incluidos en aquellos deslindes se advertirá que, de los más de 60 autores seleccionados, 46 de ellos participaron en más de una antología.

⁴ Aurelio Asiain, “De generación”, *Vuelta*, núm. 143 (octubre, 1988), p. 68.

⁵ Quizá el más enconado artículo de los varios que, por ejemplo, provocó *La Sirena*, fue el de Roberto Vallarino, publicado en el “Desolladero” de *Sábado* y cuyo título fue: “Christopher Domínguez *versus* la triada sirenil” (19 de mayo de 1990, p. 6). En él acusó a los autores de “mariconería”, “falta de miras” y de talento. El prólogo, advertía, “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.” Lo cierto es que, con el paso del tiempo esta antología —que se planteó de algún modo como respuesta a la de Escalante donde, por cierto, no fueron 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.

En el periodo comprendido entre *Palabra nueva* (1981) y *La Sirena...* (1990), aparecieron en nuestro país dos selecciones importantes. En 1985 Carlos Monsiváis publicó una actualización de *La poesía mexicana del siglo xx* (1966), ahora bajo el título de *Poesía mexicana II. 1915-1985*. En este nuevo volumen incluyó a varios poetas que no aparecían en su reunión anterior: Elva Macías, Orlando Guillén, Raúl Garduño, José Ramón Enríquez, Francisco Hernández, Jaime Reyes, Antonio Deltoro, Ricardo Yáñez y David Huerta. En 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.

Poco después, en 1992, Francisco Serrano realizó una antología para la Feria de Frankfurt, que ese año tuvo a México como el país invitado de honor: *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*. En esta reunión encontraremos que, de los 46 poetas mencionados antes como “permanentes” en las reuniones, sólo 13 lograron aparecer en el índice.⁶

Muchas otras antologías han aparecido en los siguientes años, en México o fuera del país.⁷ Y aunque aún no ha pasado

⁶ 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.

⁷ Amén de las ya mencionadas, en este trabajo se revisaron cuarenta antologías del centenar que Susana González Aktories consigna en “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo” (1995) y nuevas selecciones posteriores al trabajo de González, no necesariamente publicadas en México y cuyo campo de selección no era exclusivamente la poesía mexicana. De éstas se consideraron particularmente *Nueva poesía latinoamericana* (1999), de Miguel Ángel Zapata; *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente* (1999), de Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras; *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología* (2001), de Juan Domingo Argüelles y *Reversible Monuments. Contemporary Mexican Poetry* (2002), de Mónica de la Torre y Michael Wieggers.

tanto tiempo entre la de Serrano y las reuniones que en la actualidad ofrecen un panorama más completo de la producción poética nacional, las nuevas selecciones nos permiten realizar una delimitación más precisa sobre los poetas cuya obra y presencia en el medio cultural han sido el tema de este trabajo.

Considerando el mayor número de apariciones en antologías posteriores a *La rosa de los vientos...*, la lista estaría integrada por los siguientes nombres: Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Coral Bracho, Adolfo Castañón, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Francisco Hernández, Gloria Gervitz, David Huerta, Fabio Morábito, Vicente Quirarte, José Luis Rivas, Manuel Ulacia y Verónica Volkow. Estos poetas forman parte de lo que he venido llamando la “generación del desencanto”, un grupo marcado por el común denominador de las experiencias compartidas, según dijimos, antes que por un corte temporal más o menos arbitrario.

Aun cuando estas selecciones aspiren siempre a una suerte de canon, vale aclarar que la lista derivada de ellas no es un juicio de valor. Su referencia en este apartado es estrictamente descriptiva e incluso estadística: se basa en el mayor número de apariciones en dichas antologías. Sin embargo, en el análisis de la poesía de esta generación he incluido también a otros autores cuyas características son importantes para entender la expresión poética de nuestra actualidad.

Cuando en la valoración de estos poetas incida más el peso de sus obras tomando en cuenta, por ejemplo, la influencia que en las generaciones posteriores hayan tenido, posiblemente aquella lista de nombres se modificará. En ese caso, tal vez podremos considerar con otro juicio a poetas como Jaime Reyes u Orlando Guillén, dos voces apenas antologadas pero que suscitan múltiples ecos en sus contemporáneos e, incluso, en autores nacidos ya en la década de los sesenta. Algunos más, cuya inclusión en esas antologías respondió quizá a fenómenos

extra poéticos, probablemente formarán parte sólo del grueso de una historia literaria documental, pero la revisión de sus posturas poéticas sirven para comprender el desarrollo de esta generación.

En muchas de las antologías que se han realizado después de *Poesía en movimiento* (1966), se establecen puntos cardinales, “rosas de los vientos”, para trazar el mapa de nuestra producción poética. Estos acercamientos cartográficos han intentado atender el fenómeno poético desde distintas perspectivas tomando como base algún cuadrante de orientación simbólico. En este sentido, los diversos acercamientos y marcos se han realizado para analizar la poesía mexicana desde una óptica temporal determinada y, a su vez, para confrontar esa poesía con la tradición, refrendándola o sólo para acotar sus incidentales coincidencias.

En las siguientes páginas ensayé ver el trabajo de estos poetas bajo la lente de su rechazo o anuencia a las relaciones de la poesía con la historia. Una Historia con mayúsculas, claro, origen de las ideologías redentoras del siglo xx. Desencantados de esa proyección colectiva que, a partir del último tercio del siglo pasado perdió todo poder de seducción, la mayoría de los poetas transformaron a la palabra poética en una caja de resonancias tácita desde su escepticismo (más allá de la discusión sobre el final de la Historia, la posmodernidad o cualquier otra caracterización). Por otro lado, hicieron del poema un receptáculo privilegiado de la realidad, de aquella porción de la realidad que, ya sin ansias de totalidad, les había sido dado vivir.

¿En este panorama, qué papel le adjudicaron a la palabra poética? La interpretación o explicación de la obra de arte (o de prácticamente cualquier acto o fenómeno que se pretenda analizar) puede realizarse desde distintos puntos de vista que, *grosso modo*, buscan responder las siguientes preguntas bá-

sicas: ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, etc. La elección de las preguntas depende de las preocupaciones del que intenta conocer. Sin demérito de su importancia, de sus múltiples y posibles respuestas, a mí me ha interesado otra pregunta: ¿para qué? Conviene aclarar, en el contexto de este trabajo, que tal perspectiva quisiera permanecer ajena a cualquier visión utilitaria, de suyo contraria a la expresión poética. Sin querer alargar los términos de esta exposición, creo que un ejemplo puede ayudar para esclarecer mi propósito: Elsa Cross es autora de *La dama de la torre* (1972), reformulación temática del canto provenzal. Por otro lado, es autora de *Canto malabar* (1987), *El diván de Antar* (1990) o *Moira* (1992), volúmenes que señalan el eco interior de ciertas filosofías orientales. Sin embargo, a pesar de las divergencias que podríamos encontrar entre el universo provenzal y el de aquella espiritualidad oriental, es obvio que no son dos poetas distintas las que escriben: un mismo “para qué”, una misma búsqueda las reúne: acceder a la revelación del ser y, en el decurso, revelarse a sí misma.

Existen tantos “para qué” como búsquedas puede haber en un solo poeta. En este sentido, no me ocuparé de todos los aspectos (todos los “para qué”) de cada uno de ellos. De igual modo, más que al análisis particular y detallado, aludo a sus obras en la medida en que pertenecen a una o a varias de las vertientes que recorren el paisaje poético de esta generación. La innegable diversidad de estas vertientes nos habla también de algunos de sus propósitos: denunciar, revelar, invocar, preservar, etcétera.

Vertientes de la poesía mexicana contemporánea

Del poeta rebelde al peatón ciudadano

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

EFRAÍN 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”, Evodio Escalante advertía que los primeros poetas reconocibles de la generación del 68 habían experimentado 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.⁸ Esta observación, aunada al

⁸ 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 pidieron su renuncia 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, alentada por Roberto Bolaño. Véanse el “Primer Manifiesto Infrarrealista”, de Bolaño y “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, de Ramón Méndez Estrada, <http://www.infrarrealismo.com>

reconocimiento de otro poeta “radical”, Eduardo Lizalde, permitieron a Escalante configurar una de las primeras genealogías de esta generación de poetas que, efectivamente, habían recibido “la estafeta social de manos de sus jóvenes maestros”.⁹

La vertiente nacida como reacción a la represión política poco a poco fue dando paso a una poesía urbana donde la palabra poética se desenvolvía en el espacio que reclamaba al poeta una intervención en la vida cotidiana, en la red de relaciones de la urbe: centro desde donde se desarrollaron 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”, decía Escalante, tenía antecedentes no sólo en los reclamos sociales que el grupo de *La espiga* había hecho suyos, sino también, y más atrás, en una tradición que hundía 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 comenzaron a publicar condicionó un tipo particular de escritura que, alejada de cualquier intención decorativa, se permitió como nunca la exploración de un léxico altisonante, muy a tono con el ambiente rebelde de la época. El poema quería parecerse al fusil revolucionario, pero quienes lo empuñaban habían abandonado toda ideología. Parapetados en el simbólico espacio del poema, los poetas realizaban un acto de irónica denuncia.

Tal actitud denunciante buscaría transformarse al igual que la realidad que retrataba pero, a diferencia de la sociedad ci-

⁹ Evodio Escalante, “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”, *Casa del Tiempo*, núm. 5 (feb.-mar., 1985), p. 20.

vil que devino fuerza políticamente actuante, la poesía de esta generación se estancó en cierto desencanto vital. La violencia expresiva del inicio derivó, paradójicamente, en una suerte de “poesía de la experiencia”: ejercicio de reconocimiento del mundo a partir de la “vivencia” personal, de la intimidad del yo poético al abordar los aspectos menos trascendentes de la vida cotidiana. Iniciada por el grupo de los catalanes Gil de Biedma y Carlos Barral, entre otros, esta modalidad nació en oposición a los poetas sociales de la posguerra española recuperando, entre otros, a las figuras de Antonio Machado –particularmente en lo que se refiere a la actitud ética del *Juan de Mairena*– y Luis Cernuda. Años más tarde, el poeta español Luis García Montero refrendaría 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?”.¹⁰ En el caso de los poetas mexicanos dicha “sentimentalidad” tuvo un origen también social, rebelde, desde el que ocasionalmente evolucionaron hacia los extremos de una visceralidad abierta.

Todos ellos adoptaron un espacio común de enunciación: la ciudad. El entorno urbano les ofreció así un contexto más adecuado para suscribir su idea de mundo –conformado por las cosas sencillas de la realidad inmediata– en concordancia con una palabra coloquial o acentuadamente prosaica, siempre 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, tras ese asalto, construir “otra” realidad. Ese proyecto se asumi-

¹⁰ Luis García Montero, *¿Por qué no es útil la literatura?*, p. 37.

ría como una proyección deliberada hacia la desmesura y hacia la adopción de vocablos poéticos donde lo crudo y lo escatológico adquiriría patente de corso. Si la justificación del mundo tal y como era se había perdido, los poetas de la palabra rebelde no querían aprehender la realidad: sí destazarla, festiva o amargamente.

Ese fue el tono de un vasto conjunto de poemas que, como respuesta al movimiento del 68 y en los primeros años de la década siguiente, se publicaron en nuestro país. Por eso tal vez *Isla de raíz amarga* (1976), de Jaime Reyes (1947-1999), fue la recreación poética de una derrota en cuyo final sólo tenía oportunidad la desarticulación del sentido. Sin embargo, tanto Jaime Reyes como Orlando Guillén consiguieron establecer una tensión poética que rebasó los límites de la sola denuncia y que, al menos en su forma, encontró ecos en la escritura de varios de sus contemporáneos. (Así, por ejemplo, encontraríamos resonancias de su propuesta en autores como Adolfo Castañón, David Huerta o incluso José Luis Rivas, por mencionar algunos.)

Esta poesía, sostenida mediante la acumulación desbordada de imágenes, fue una declaratoria violenta de principios ciudadanos. Desde el texto el poeta se enfrenta a la historia, pero descreo de la utilidad de la poesía como vehículo de transformación para acceder al “hombre nuevo”, aspiración característica de la lírica revolucionaria. Sus principios no son más los del buen ciudadano liberal o, en el otro polo, los del buen ciudadano revolucionario. Los principios que los mueven representan, más bien, todo aquello proscrito: su poesía es la negación absoluta e incondicional de lo establecido como correcto por las convenciones sociales:

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 onnisapiente, 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)

Si subsistir es el propósito, Reyes hace de la palabra cotidiana –prosaica o vulgar pero ceñida a la cadencia del versículo– su único e irónico asidero. El poeta piensa y calla... La poesía “nada puede decir” pero, de cualquier forma, la voz que habla en el poema algo 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 reconfigurar un mundo que ha perdido su razón de ser y, al mismo tiempo, la insistencia del poeta en su enunciación es característica de esta escritura. Una expresión que pasó, por así decirlo, de la rebelión ideológica a la impaciencia escéptica –a veces iracunda, como en el caso de Reyes– o a otras manifestaciones en tono menor. Los

primeros libros de Francisco Hernández (1946) ofrecen ejemplos de esta tesitura que con el paso del tiempo se transformó en un desencanto permanente y doloroso. En ellos, el principal recurso poético se basaba en la sorpresa irónica, mecanismo asiduo en la profesión de Hernández. Dedicado a la publicidad, encontró en ese tipo de lenguaje un dispositivo de síntesis poética que hiciera eco a su experiencia: “a mano armada / y mientras recorro / tu espalda / con mis labios / me asalta / el pinche slogan / que no podía / escribir.” (*Textos criminales*, 1980).

Las ásperas palabras conducían también al encuentro del cuerpo como una forma de desacralizar el poema amoroso –propósito que ya había sido emprendido por Eduardo Lizalde en *El tigre en la casa* (1970)– convirtiéndolo en elemento carnal, real. Así, muchos de los poetas rebeldes acudieron a la descripción del cuerpo y la sexualidad 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”, decía Guillén en *Versario pirata*.¹¹

En los amaneceres de este grupo la poesía del cuerpo fue sitio de paso y, a la vez, salvoconducto en la aduana de la emancipación. Sitio de partida y meta, en sus pliegues afloraba la vida, la poesía: “La mujer también tiene el trasero dividido en dos. / Pero es indudable que las nalgas de una mujer / son in-

¹¹ El impulso transgresor es el que lleva al poeta a configurar una suerte de exabrupto verbal sostenido que, en el caso de Guillén, continúa expresándose como un *leit-motiv* creativo. En *El costillar de Caín* (2001) escribe: “El beso es aquí flor de culo / Y por tiesto un mi Cojón / Que al beso sin convicción / Llama Retórica ósculo...” Este tipo de poesía ha seguido su camino, aunque débil, 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).

comparablemente mejores que las de un hombre, / tiene más vida, más alegría, son pura imaginación; / [...] el origen de la poesía y del escándalo”. Ricardo Castillo, “Las nalgas”.

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

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. Aunque en el extremo opuesto de la poesía de Castillo, un buen ejemplo de ello fue *La oración del ogro* (1984), de Jaime Reyes. En su fraccionamiento discursivo hubo quienes vieron la constancia poética de la desintegración de la unidad nacional y la exploración “con valiente desencanto [de] 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”.¹² Efectivamente, el poemario fue construido a partir de la exposición de fragmentos de crónicas y entrevistas con diversos personajes (todos ellos desconocidos habitantes citadinos o rurales), pero el resultado no aseguró, más allá de la denuncia social, la tensión reclamada por el lenguaje poético y los versos construidos por la intervención de Reyes ofrecieron ejemplos de dudosa calidad:

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,

¹² Adolfo Castañón, *Arbitrario de literatura mexicana*, p. 494.

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.
Fíjese. 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 sarcástica, dejaba el mundo de los desposeídos para concentrarse en la crítica de las altas esferas del poder. En 1974 Lizalde había publicado en *La zorra enferma* un poema titulado “¡Oh, César!”. Irónico desmantelamiento de la figura presidencial (“Se ha hablado mal del César / porque tiene mal gusto literario. / Error: finge acaso el mal gusto, / como todos los grandes estadistas”), estos versos entablaron cierta correspondencia con *El reyzeuelo* (1978), notable poema en prosa en el que Adolfo Castañón construye —a la manera de los clásicos, pero también conforme las enseñanzas de un La Rochefaucault o Chamfort, por mencionar algunos de la tradición francesa— una crítica mordaz de los habitantes de la polis: sus poetas mendigos y la fauna obsequiosa y promiscua que medra en esa corte de obvias referencias nacionales:

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.

Pero el título de esta obra no alude únicamente al estatuto de un personaje y su corte. Ave de insistente reclamo, la más pequeña de Europa, el reyzeuelo es también una especie de gorrión

(*Regulus regulus*) que, en el caso de este autor, recorre la polis denodadamente y nos anuncia un doble cometido del poeta: el paseo por la urbe –la real y la letrada– y la insistencia de un reclamo de “civilidad crítica”. A partir de este libro, Castañón nos acostumbrará a leer en él los signos significantes, incluso en sus silencios, para entender finalmente un propósito anunciado más tarde en su “Plegaria del jardinero”: “Que otros funden: yo prefiero restaurar / Ahí estaré cuando otros engendren / Cuidando lo engendrado / La muerte será de otro modo generosa” (*Había una voz*).

Nueva sátira, en 2002 y recurriendo al epigrama de corte grecolatino, Héctor Carreto (1953) publica *Coliseo*. Se trata de una reunión de poemas donde, siguiendo con humor las enseñanzas de los clásicos, el poeta renueva situaciones cotidianas para hacer aparecer a Venus o Calígula en convivio con Cameron Díaz, Sharon Stone o Giorgio Armani. La intención es similar: efectuar una crítica moral –aunque ahora menos punzante que festiva– que va 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?”

Como vemos, la violencia verbal corrió distintos derroteros. 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 destructiva y autoflagelante; en Hernández, al menos en su principio, proyectaba una condición lúdica y en Adolfo Castañón una soterrada aunque implacable ironía. Asimismo, todos tenían un referente urbano: la ciudad en tanto dimensión violenta 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, los poetas fueron alejándose paulatinamente hasta circunscribir el lenguaje de su recorrido y transformarlo en un circuito del paseante donde la urbe se alza como el sitio donde la vida ocurre. “La ciudad es la gente y la gente es nuestro horizonte”,¹³ decía Octavio Paz recordando que la poesía de Contemporáneos, a diferencia de la suya, había carecido de ese horizonte urbano. En esta nueva ciudad –afirmará más tarde, en el epílogo a la reedición de *Laurel*– confluyen la historia pública y la 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”.¹⁴ Distinta de la ciudad que había subyugado a los poetas de los veinte, distinta también a las ciudades simbolistas, la ciudad contemporánea se construye y destruye a la vez como nosotros mismos, como los otros que la habitan.

Ya hemos dicho que para los poetas de la “generación del desencanto” el espacio urbano tenía una imagen próxima y traumática: Tlatelolco. No obstante, también ofrecía otras postales menos dramáticas. Si el “Nocturno de San Idelfonso”, de Paz, es uno de nuestros referentes ejemplares de la nostalgia citadina, *Los hombres del alba* (1944) o *Circuito interior* (1977), de Efraín Huerta, representan para estos jóvenes la imagen de la ciudad como un ser vivo, un territorio capaz de generar vínculos entrañables a partir del trato cotidiano.

¹³ Octavio Paz, *Obras completas. Generaciones y semblanzas*, t. 4, p. 76.

¹⁴ Octavio Paz, “Laurel y la poesía moderna”, *Laurel...*, p. 508.

La estirpe de los huertistas fue y es enorme. La ciudad es reverenciada como mujer; platicada, celebrada e incluso concebida por la palabra. Aquella “muchacha ebria” al igual que la “Declaración de odio” de Huerta, determinaron el rumbo de algunos poetas 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 estos, se desplazaron por las calles, hoteles y barriadas en una especie de *tour* celebratorio. Montados en el camión de aquel mítico trayecto Juárez-Loreto, construyeron su propio itinerario. Hablaron también con la ciudad y lo hicieron con su lenguaje.¹⁵ La recorrieron (a veces con más amor que fortuna poética) con la intuición de que en ella 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.

(Quirarte, “Pasaje Zócalo-Pino Suárez”, *Calle nuestra*)

¹⁵ Para un homenaje al 75 natalicio de Huerta, Vicente Quirarte estableció una primera genealogía consignada en “Efraín Huerta, el amor, la ciudad” (*Peces del aire altísimo*, 1993). Amén de señalar los ecos de Huerta en obras como *Tercera Tenochtitlán*, de Eduardo Lizalde, o *Volver a casa*, de Alejandro Aura, el autor lista las que, a su juicio, son obras descendientes 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 y Arturo Trejo Villafuerte, entre otros.

Pero la imagen de la ciudad evolucionó hacia otros vértices poéticos. 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.

(Rastro del desmemoriado)

Para 2004, el mismo poeta nos confiesa en *Las diez mil cosas*:

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,
destartalada y misma,
esta banca
del parque de mi barrio
basta y sobra
para llamarla
todavía
mi ciudad.

Algo similar ocurría con otros autores. En “Adiós a la ciudad”, poema publicado en 1999, Quirarte había abandonado el tono festivo de otro tiempo. Ahora el poeta se descubre al margen: “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.”

No obstante, había incertidumbres que la ciudad apenas si ayudaba a aclarar, aunque su recorrido propiciara las preguntas. “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 motivo que alienta la escritura, aquel 68, o las deudas literarias explícitas en el poema (Paz, Reyes, entre otros), Castañón compendia las coordenadas de una poesía atenta a las relaciones del poeta con la ciudad y con *los otros* pero, sobre todo, ilustra el cambio de perspectiva de aquellos frente a la historia: “Hablábamos del instante / y nuestro presente ya era el pasado: una ilusión”. Su viaje en el tiempo nos enfrenta con el destino de la expresión –primero rebelde, luego coloquial– con la que esa generación se inició en la poesía, hasta el lenguaje cuya intención es demarcar el territorio íntimo 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?

Weatherman Weatherman

Peyotaris: hijos acelerados
del tiempo y la sinestesia
tan antiguos y pedantes
 dizque modernos
cosmopolitas y audaces
[...]

Algunos consultaban
al Dr. Fausto otros a Farabeuf
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 la 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 transita el Purgatorio del que “no sabía ser”, del que no encuentra su lugar y en cada recorrido reclama por los huesos de la historia, preguntándose: “¿Qué quieres? ¿Quieres?” “Nadie alcanza lo que busca”, se responde el poeta. “Soy el que todavía no”. Y en esa carencia el poema consigue revelarnos una de las claves para entender a una generación que, escéptica de la historia, recuenta la realidad e insistentemente busca su sentido.

En la poesía de este grupo dicho recuento se convierte en un palimpsesto de voces. Un coro que levanta su edificio de palabras como testimonio de lo que nos es más cercano, reintegrando así esa dimensión de la realidad destinada al olvido. Finalmente, la poesía como rebelión escéptica se desplazó hacia una poesía “de la experiencia” en donde la intención de rescatar lo habitual deviene revelación sin aspiraciones de trascendencia. Una llamada de atención que acaso nos susurra: la vida no está en otra parte, sino en lo mínimo, aparentemente inocuo y cotidiano.

La preferencia por lo menos heroico de la realidad como fundamento poético permite restituir el lenguaje del poema como gesta de lo modesto, dotándolo de un aura que nos devuelve la corporeidad 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.

Son poetas urbanos, viajeros ciudadanos circunscritos por una urbe que les ofrece descubrimientos similares a los de cualquier peregrino en tierras lejanas, aunque aquí su ámbito por excelencia es lo cotidiano; eso que les permiten entrever, aun en su llaneza, cierto arquetipo del mundo intocado:

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*)

A partir de esas mismas tuberías el poeta puede *verse*, como ocurre en Alberto Blanco (1951), para quien todo lo existente 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.

(*El corazón del instante*, 1998)

Estos elementos de la realidad aparentemente no poética permite a autores como Morábito comprender –y recordar– una historia anónima, “sin voces”, que sostiene el esfuerzo conjunto de lo humano. 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)

Poesía que se platica y no se canta (sin menoscabo de su eficacia melódica), su medida detenta el logro de una poética que ha sido construida con base en la expresión más directa posible. Esta característica permite la aparición de un universo que confirma las posibilidades aún no exploradas de lo real como materia poética. El lenguaje de las cosas mínimas se nos ofrece como un asidero en la maraña de las metáforas y las idealizaciones; aquellas que la palabra “poética” interpone, a veces, para distanciarnos de lo tangible y que impide que la vida que vibra detrás de los objetos cotidianos 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 los poetas urbanos es necesario encontrar ese poder en medio del asfalto y hacer de él su paraíso recobrado. Una azotea, “es un balcón salvaje”, dice Antonio Deltoro. En su planicie abierta podemos contagiarnos “de espacio y lagartijas” (*Los días descalzos*). En ella, abonaría Eduardo Hurtado, como en alta mar, “con un ruido de velas / contra el

viento”, la ropa de los tendedores danza “en la jaula de las azoteas” (*Puntos de mira*).

La aparente contradicción que provendría del encomio de la ciudad como un probable paraíso y la aspiración libertaria del poeta, se resuelve en un contrapunto 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. Podría resultar paradójico que la aspiración libertaria pueda situarse –sitiarse– constreñida a un lugar geográfico; sin embargo, lo que estos poetas proponen es que este sitio, la asfixiante ciudad, es *todavía* el lugar donde podemos percibir 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). Con el milagro aparece la imagen como piedra de fundación del texto, pero también como eje del movimiento. Gracias a su ilación se van desarrollando idea y poema, valiéndose de las voces comunes para traer, de lo habitual, la maravilla:

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.

(Deltoro, *Los días descalzos*)

Pero no hay nada más extraordinario que la infancia. Si aquella nostalgia que en “Nocturno de San Idelfonso” había brindado a la ciudad un punto de apoyo para la idealización de su entorno, la poesía de José Emilio Pacheco –así como su novela *Las batallas en el desierto* (1981)– mostró a los poetas la ruta para recuperar lo urbano como espacio de la memoria. Ciudad e infancia se confunden y recrean, la aventura citadina se transforma en un recorrido por la infancia, ámbito más vasto aún que el de la propia ciudad: “La ciudad ha crecido / y sin embargo / la vence en amplitud / el parque de mi infancia”, dice Hurtado en *Ciudad sin puertas*.

En Carreto el recuerdo nostálgico se convierte en la hazaña donde el espacio mágico de la infancia se enfrenta con lo real e intenta vencerlo con las armas de la inocencia:

La casa era una isla anclada en medio del desierto,
un moderno castillo de brujas ocultas
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 Fabio Morábito hay un cariz distinto y su fuerza expresiva se concentra en la enumeración de momentos, objetos, anécdotas y notas de un viaje rememorado como un diario de la errancia. Alejandría, Milán y México son los puntos nodales del periplo: de la niñez a la edad adulta. La infancia es observada con la melancolía del que ha partido y puede reflexionar sobre ella como una etapa *hacia*, no como un sitio *desde*. La condición nómada de Morábito –como él la ha defini-

do— supone también el desvelo de quien se enfrenta al 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)—. La lengua es el motor de nuevas realidades:

Nos mudamos un día
para ir 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, a esta urbe
que nunca cicatriza;
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 su *Caja de herramientas* (1989), homenaje de aquello que modestamente sostiene el quehacer y la vida.

Por su parte, Antonio Deltoro dará también un énfasis especial a los objetos que sostienen la existencia. Más que una

remembranza de hechos o situaciones, es la descripción de esas herramientas lo que otorga aliento y tensión a sus textos mediante 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”.¹⁶ Así, por ejemplo, los objetos o juegos, como el balero o las canicas, que aluden a la infancia en *Hacia donde es aquí*.

Este tipo de escritura, que en ocasiones corre el riesgo de brindar una confianza excesiva en el valor de lo común como materia inexplorada, es una reacción a los excesos de cierta poesía practicada como pirotecnia verbal. Confeso admirador de Antonio Machado, Deltoro es un poeta que celebra no sólo *su* existencia sino la de las cosas mínimas que le deparan la ciudad o los espacios confinados de los departamentos: “Departamentos: el tiempo que los acoge se llama mientras / y en este mientras cuántos tiempos diversos conviven” (*Balanza de sombras*, 1996).

Hacerse a un lado a favor de lo real o, también, escribir “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”, como propone Morábito (*De lunes todo el año*, 1992), supone dejar el centro. “Hacerse a un lado”, ¿tal es el propósito final de esta poesía? El periplo se extiende desde los meandros de la rebeldía y la denuncia en la ciudad —a cuya voz coloquial el poeta se aviene— para ofrecer, al final, el bajo perfil de las cosas menores: esas que sólo ciertos poetas con hábitos de peatones son capaces de hacer aparecer como “otra” y la misma realidad.

¹⁶ Francisco José Cruz, “Algunas preguntas a Antonio Deltoro”, Antonio Deltoro, *Poesía reunida*, p. 262.

La experiencia interior o el retorno al origen

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 “generación del desencanto” no se limitó a la exposición de una poesía rebelde cuya voluntad de denuncia se sobrepusiera a los hechos mismos, al entorno en descomposición de una sociedad que aún se miraba en el espejo del autoritarismo. Aunque buena parte de estos poetas aludieron a los hechos ocurridos en Tlatelolco, con el tiempo se desplazaron hacia la búsqueda de otros mecanismos ajenos a la denuncia para entender aquello que parecía una realidad sin centro. La colectividad como punto de apoyo de la historia fue suplantada por una actitud cada vez más individual. Tras la necesidad de encontrar un nuevo sentido a la vida, muchos poetas (al igual que muchos jóvenes del

mundo) se acercaron al rock y a los paraísos artificiales de los psicotrópicos con el fin de ampliar las “puertas de la percepción” y, de ese modo, encontrar respuesta a sus preguntas vitales.¹⁷

Como parte también de una ola generacional, muchos artistas –particularmente poetas– se habían 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 descrito así:

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.¹⁸

A su manera, la meditación trascendental y las disciplinas de la disolución del yo ofrecían un camino hacia esas revelaciones deseadas por Williams y, asimismo, presentaban también aquel orden abierto del epígrafe de Rilke con que abre este capítulo.¹⁹

¹⁷ “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 [...] Unos salimos como pudimos, otros se quedaron ahí y hubo quienes murieron”, recuerda Elsa Cross en entrevista con Gerardo Ochoa Sandy, *Sábado*, núm. 507 (20 de junio de 1987), p. 6.

¹⁸ William Carlos Williams, “Revelación”, *El poeta y su trabajo II*, p. 99.

¹⁹ 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...” (pp. 69-70). La búsqueda de esta gran unidad, de un espacio abierto, es el objetivo. El camino por el 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

El Edén perdido 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. Al Nirvana llegan los *bodhisatva*, seres destinados a la Iluminación que, en ese estado, pueden 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 en Estados Unidos por el líder espiritual Chogyam Trungpa y cuya área de literatura estuvo a cargo del poeta Allen Ginsberg.

La influencia de esta espiritualidad en la poesía, aparejada con el movimiento pacifista y el activismo que lo animó fue importante para un gran número de poetas de años posteriores —y no sólo norteamericanos—, quienes vieron la posibilidad de alcanzar la iluminación. Tal es el caso del poeta loco al que Ginsberg dedica su poema *Aullido*, Carl Solomon. Del ángel terrible de Rilke se pasó a los ángeles alienados *beats*.

Teniendo como marco de referencia la aurora generacional antes descrita, la escritura de los entonces jóvenes poetas mexicanos mantuvo algunas correspondencias con la tradición nacional. En cierto sentido, se trata de una poesía reflexiva,

poder, “libre de muerte” (p. 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”.

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

Si en la poesía de Tablada podían encontrar los elementos necesarios para adoptar la imagen como *modus operandi*, de Octavio Paz obtenían la certeza (analizada por el poeta en *El arco y la lira*) de que la experiencia poética “revelaba” nuestra condición original y, asimismo, de que la búsqueda de la “transparencia” era la vocación insoslayable de la poesía. Dicha transparencia, explorada por Paz en innumerables textos críticos tanto como en su propia poesía, es “la *vivacidad* misma”, según nos explica Guillermo Sucre:

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.²⁰

Parecen evidentes las correspondencias entre Paz y los poetas que integran la vertiente poética analizada en este capítulo. Sin embargo, lo cierto es que existen matices que los diferencian y que las siguientes palabras de Sucre nos aclaran: “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 *re-*

²⁰ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, pp. 202-203.

velación [pues] el poeta moderno no revela nada trascendente a él, es la revelación que hace de sí mismo”.²¹

Más allá de la lectura que estos poetas pudieron haber hecho de Paz, es indudable que las fuentes de la poesía como revelación nos llevarían a los poetas románticos e, incluso, cabría remontarnos a más de una tradición anterior (a las corrientes del ocultismo medieval y renacentista, por ejemplo). Sin embargo, en estas páginas quisiera destacar la idea expresada por una figura más cercana a nosotros: Baudelaire. En sus “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, el padre de la poesía moderna habla de la necesidad del poeta de adueñarse “inmediatamente y sobre esta misma tierra”, de un “paraíso revelado”. Es decir: aprehender por medio de la Palabra el orden oculto –inasible– de las cosas.

Tal propósito supone varios aspectos determinantes en la historia de la poesía, en especial el de la analogía que, más allá de su carácter como figura de lenguaje, sobresale por su relación con los mecanismos del pensamiento poético. En efecto, la imaginación romántica, que había elevado a figura arquetípica la imagen del poeta mago y, a su vez, restauró los atributos epistemológicos de la conciencia mítico-poética, se enlaza ahora con Baudelaire para hacer de la analogía el origen por antonomasia de toda poesía. En su sentido más profundo, se trata de un método de conocimiento no sólo ajeno sino opuesto a todo análisis exclusivo fundado en la razón, el que Shelley describiría así: “La razón respeta la diferencia, y la imaginación la similitud de las cosas”. 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 en favor

²¹ *Ibid.*, p. 189.

de una realidad asequible sólo por medios racionales, debemos entender que la tentativa del romanticismo y de Baudelaire 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, nos acerca a la unidad superior del espíritu que anima al mundo. En este sentido, Baudelaire concebía la naturaleza como el lugar de las analogías (el “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.²²

La cita anterior explica con puntualidad lo que intentamos decir aquí cuando hablamos de una poesía de la revelación. Sabemos que a partir del romanticismo alemán, de Baudelaire y de Rimbaud, pero también de Blake, Coleridge y Swedenborg —entre otros ejemplos de una vasta genealogía—, el poeta es el sacerdote o el 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 y aspirará a ser el sitio donde ocurre la aparición súbita, instantánea, de aquella realidad oculta. El pensamiento analógico (por oposición al análisis racional en donde toda verdad es excluyente) sancionará la posibilidad de una correspondencia universal que religa el mundo y hace coincidir una verdad con

²² Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 18.

otra: el vidente lee en el cielo el destino del hombre. Más aún, nos devuelve la identidad mítica entre las palabras y las cosas. Somos nosotros, diría Ernst Cassirer, quienes hemos pintado la línea fronteriza de su 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”.²³ Si de acuerdo con el pensamiento lógico no puede haber dos “verdades” sobre una misma realidad, para el pensamiento analógico una verdad no excluye a las otras “verdades” sobre cualquier cosa.

Las posibles 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 la poesía como sucedáneo místico posterior a la crítica que los *philosophes* de la Ilustración hicieron de la religión. No por azar la experiencia poética fue también concebida como una inmersión en las profundidades de lo inconsciente o en los paraísos artificiales experimentados por Baudelaire, el desarreglo de los sentidos de Rimbaud o, incluso, la cultivada locura de Nerval, etcétera.

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 Aimé Césaire, Enrique Molina, César

²³ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas II*, p. 65.

Moro y Paz, por ejemplo. Así, de la concepción de un “arte por el arte” inaugurada por Baudelaire, hasta la necesidad de obtener “revelaciones que restauren significados y valores”, que proponía William Carlos Williams, existe un hilo conductor: la función de la palabra como productora de verdades trascendentes.

Las vías poéticas para alcanzar la revelación mediante una búsqueda del “orden abierto” —considerando, por ejemplo, la disciplina espiritual de la “extinción” del yo— o, también, a través de la reunión con el orden natural, comparten un mismo origen: la aspiración a una comunión con lo sagrado y a una recreación y revelación de lo inasible.

Para algunos poetas mexicanos de esta generación es cardinal la importancia de la palabra como vehículo de trascendencia. El propósito es hacernos partícipes de una experiencia con lo no evidente y que, no obstante y gracias al poema, se nos muestra. Así, conforman un grupo cuya idea sobre la función de la palabra poética se enlaza con la búsqueda de una hierofonía donde la escritura del mundo, interno o externo, depende de una creación previa —o indagación— que se va construyendo a partir de las sucesivas “iluminaciones” que el autor suscita o a las que aspira.

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, 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” (*Moirá*).

La “fugitiva plenitud” de entonces parece haber sido apresada al fin, justo en el instante de reconciliarse con la idea de

lo finito. Pero ese instante de revelación no ha sido más que el resultado de una paciente y dolorosa búsqueda de ella misma y de lo sagrado, 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 a través de una disciplina ascética que, sin embargo, no ha eludido en su decurso la celebración, siempre fugaz, 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)

Acceder a la revelación del ser, hacerse parte de la Totalidad, ha sido una constante en la obra de Cross, bañada por la luz de las filosofías orientales en las que la poeta ha encontrado un método de conocimiento, una forma para abrir “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”, según confió a Javier Molina en 1984, después de su estancia de dos años en la India.²⁴

²⁴ Javier Molina, “Ningún poeta puede separar su obra de la experiencia del mundo, señala Elsa Cross”, *Unomásuno* (22 de abril de 1984), p. 13.

Esa apertura, que se parece mucho al “orden abierto” de Rilke, requiere de un lenguaje que no restrinja la experiencia, sino que la propicie. Sin embargo, y aunque la poeta sabe que el lenguaje es un instrumento limitado, debe valerse del poder poético de convocación para apresar los momentos fugaces que en cualquier circunstancia podrían brindarle el acceso hacia el orden abierto: la suma de esos instantes será el camino que conduzca a la Totalidad. En conjunto, la obra de Elsa Cross suscribe el recorrido y se reconoce en 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.”²⁵

Poesía de la *revelación*, requiere de un acto previo 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.²⁶

La realidad contemplada requiere de la voz para transformar su materia en instantes de visión que verifiquen: el “aquí” del

²⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 156.

²⁶ David Huerta, “Alberto Blanco: Poesía e imágenes, enlazadas en *Cromos* y *Un año de bondad*”, *Proceso*, 0582-34.

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, Alberto Blanco también se ha dedicado a la traducción. Son conocidas sus versiones de Allen Ginsberg, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Kenneth Patchen y Brecht, así como de *El Dhammapada. El camino de la verdad*, libro central del budismo. Tal vez como resultado de esta experiencia, la abundante obra de Alberto Blanco ofrece un amplio registro, tanto temático como de recursos estilísticos. La relación con el mundo de la imagen es el motor permanente de esta poesía de los sentidos, donde la vista ocupa un sitio preeminente.²⁷ Ahora bien, como todo poeta de la “revelación”, Alberto Blanco sabe que aquello que se *mira*, y que él devela para los demás, exige una disposición contemplativa especial:

²⁷ Aunque lo visual es inseparable de la poesía de Alberto 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.

¡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, quizá estos dos últimos versos son los que mejor describen tal actitud. De algún modo, el intento de Blanco por ver “más allá de los nombres y las formas cerradas” sintetiza su poética. Su obra está atravesada así por la tensión entre lo que se ve y lo que se dice, en un periplo donde “la verdadera paradoja somos nosotros: / los que vemos” (“Teoría de la luz”. *El corazón del instante*).

En la poesía de Verónica Volkow (1955) esta distancia entre lo que vemos y lo que *es* propicia una honda reflexión sobre el sentido del ser y su relación con lo *otro*. El universo cae dentro de esa divergencia entre el sujeto y lo que ve:

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 ese universo el poeta sólo posee la evidencia de sus dudas:

¿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 *Litoral de tinta* (1979) se hace Volkow: “¿la belleza en su extremo está vedada?”, ocasionalmente se convierte en una búsqueda que, del erotismo a las ceremonias de purificación, aún explora a sabiendas de su imposibilidad: “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).

Por su parte, la paradoja del ser que lucha entre las palabras, la realidad y el deseo es el dilema fundamental en la trama poética de Elsa Cross. Sobre la base de imágenes que intentan ser iluminaciones, la poeta se plantea el asiduo combate entre las palabras y su aspiración de enunciar con ellas una realidad trascendente:

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, Elsa Cross se ha nutrido de distintas tradiciones poéticas y filosóficas. De la recuperación temática del canto provenzal (en *La dama de la torre*, 1972) a la luz de la filosofía oriental (*Canto malabar*, 1987 y *El diván de Antár*, 1990), pasando por la expiación dramática de *Pasaje de fuego* (1987) y su encuentro gozoso con la muerte en *Moirá* (1992), sólo por mencionar sus afinidades más significativas, Elsa Cross ha creado un universo de palabras hermético y cargado de símbolos cuyo propósito último es “traducirnos” una experiencia interior.

En la articulación de este orden hermético la poeta se ha expuesto a veces al riesgo de suponer que lo “inaccesible” es por sí mismo —y necesariamente— poético. Sin embargo, también es innegable que en sus mejores momentos la nitidez deslumbrante de sus imágenes dejan constancia de 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.” (*Destiempo*, 1988). Tales momentos deben leerse a la luz de la obra en conjunto ya que, más que reunión de poemas aislados, la poesía de Elsa Cross está concebida a la manera de pequeñas historias, cuerpos indivisibles para ser comprendidos en su totalidad y que giran en torno a dos motivos fundamentales: la condición amorosa femenina y la del ser trascendente. La certeza de que existe un destino que debe cumplirse como condición necesaria para la revelación del ser se ha realizado mediante un descenso hacia las propias imperfecciones, como una ascesis para remontarnos hasta el propio Ser y su unidad sagrada. Si en *Pasaje de fuego* Elsa Cross nos presenta este viaje interior, en *Moirá* la búsqueda de lo sagrado llega, al parecer, a su última estancia y constituye uno de sus mejores libros.

Dividido en seis partes, *Moirá* es un último viaje del espíritu, el desarrollo de los momentos anteriores a que la *Moria* determine su fin y la aceptación del destino inflexible. Con su lectura asistimos a la travesía postrera 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. A lo largo de un texto que desde el

La idea de la muerte ha sido expresada también por Coral Bracho (1951), pero su acercamiento es radicalmente distinto. En *Ese espacio, ese jardín* (2003) adivinamos la necesidad de volver al origen ya que desde el inicio del libro (y con cita de Eliot) nos dice Bracho: “En las últimas palabras / están contenidas las primeras”. Acceder a la revelación, sí; pero a diferencia de Elsa Cross, no para unirse con lo otro en la Gran Unidad sino, a partir de una visión estoica, aprehender más bien el sentido de la muerte como algo inherente a la propia vida.

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 libros anteriores –*Peces de piel fugaz* (1977) y *El ser que va a morir* (1982)– y su escritura dejó de lado la experimentación sintáctica de sus primeros libros. Por decirlo así, en *Tierra de entraña ardiente* el instante es “razonado” sin menoscabo alguno 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 –una preocupación constante de Bracho– es como un cuerpo en desarrollo y, a la vez, el hilo conductor de la experiencia poética. Uno y múltiple, el tiempo aparece 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*). En *Ese espacio, ese jardín* es el tendón de una escritura que se va tejiendo en su decurso. Construido mediante una exposición fragmentaria, el poema está dividido en nueve partes donde distintos personajes —un bufón, un jaguar, una zorra, una niña— aparecen en un escenario. El motivo del poema, según dijimos, es la muerte: tema tratado con amplitud por Bracho desde su primer libro (“Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados”, decía entonces). *El ser que va a morir*, título de su segundo libro, prefigura lo que en *Ese espacio, ese jardín* encontramos ya como una sentencia que, sin embargo, no se escribe bajo la perspectiva dolorosa del que se sabe condenado, sino de quien ve en el mundo signos y correspondencias:

—Porque 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...)

Poema de una serena belleza ante lo ineludible, sus últimos versos aquí citados remiten a los primeros: “En las últimas palabras / están contenidas las primeras”. Más espiral que círculo, Coral Bracho sabe que la muerte, en sus distintas e irónicas máscaras (el bufón, el jaguar), está siempre presente, ligada a una infancia gozosa tanto como a las cosas mínimas y las estancias íntimas. En efecto, en la contemplación y la memoria de todas estas estancias se encuentra la posibilidad de 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.

Esa, la vida contemplada como plenitud, 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 juncales. Salta
el bufón a la luz

y te ve a los ojos.

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

Otra decantación poética ocurre en la obra de Elva Macías (1944). La suya proviene de la voluntad de limar la imagen hasta que el verso alcance el más amplio poder de significación posible; para que el verso *diga*, revele una iluminación que nace de la percepción poética de un instante de deslumbramiento: “Mediodía / Dios arquero / Lanza su fuego en una flecha” (*Imagen y semejanza*, 1982). Deudora de Saint-John Perse y René Char, entre otros, en su trabajo podemos encontrar tanto ecos de la poesía mística como la síntesis característica de la poesía oriental. Su método de apropiación poética se expresa generalmente mediante textos breves que, bien como una sola imagen o reunidos en poemas de larga extensión, invitan al lector a recorrer, con los ojos de Macías, no los grandes paisajes de un territorio sino la forma limpia pero también terrible de una belleza que, de pronto, aparece entre destellos verbales.

Hay una liga poderosa entre lo que somos y lo que vemos, pero también existe la conciencia de una operación que anuncia la posibilidad de que las cosas, aliadas en un universo más amplio que aquel que atisba la percepción alienada, transfieran entre sí sus cualidades:

Anuncia al sol
la torre de la campana.
Anuncia a la luna
la torre del tambor.
Y entre sus reinos
toca tierra la noche.

(Ciudad contra el cielo)

De *Círculo del sueño* (1973) a *Ciudad contra el cielo* (1993) existe una línea conductora que adquiere consistencia gracias al reiterado empleo de la imagen en su función reveladora. Se trata de una poesía eminentemente visual que, no obstante, cuenta his-

torias. Esta característica la acercaría a poetas de otra vertiente; sin embargo, la percepción del instante como el atributo primario de la enunciación poética, la incluye también en este grupo.

Sabemos que la revelación que nos depara el instante sólo puede ser apresada 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 orden anterior a nosotros, pero que siempre es *presencia*.

Por eso los poetas acuden a ese ámbito para aprehender su sencillez transparente: “Aparición / entre sombras y ruidos / luz de cristal [...] Fugacidad / de las piedras preciosas / ¡el colibrí!”, dice Alberto Blanco en *El libro de los pájaros*. O también Elva Macías en *Imagen y semejanza*: “La bahía / de escamas arce y oro / se colma; / duerme / con la luna a la espalda, / madre pez / en la playa desova.”

Si la observación de la naturaleza procura el advenimiento del instante, la contemplación del “pasado visible” —como Gustavo Jiménez ha denominado a la vertiente que en la poesía mexicana transita por las ruinas prehispánicas²⁸ funde origen y destino en la imagen:

AMOR DE PALENQUE

Presente toda
la claridad del mundo es el rocío,
Manos amorosas
siembran piedras y las hacen florecer.

²⁸ En *Un pasado visible...* (Artes de México, 2005), Gustavo Jiménez incluyó poemas de Alberto Blanco, Elsa Cross, Francisco Hernández y Efraín Bartolomé. También puede consultarse en el sitio <http://unpasadovisible.com>

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

I

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*)

En estos textos no hay una visión nostálgica del pasado sino una *presentación*. El canto al origen es, también, un regreso a la palabra original. Y esto es precisamente lo que poetas como José Luis Rivas (1950) o Efraín Bartolomé (1950) se plantean como propósito 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* 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, 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 la certidumbre de que aún pueden existir momentos epifánicos, iluminadores. No obstante, esta revelación esencialmente inefable debe pasar por el lenguaje, instrumento humano y por lo tanto limitado. Para salvar la contradicción entre la necesidad de nombrar lo innombrable, el poeta asimila su palabra no sólo a la imagen de aquello inmarcesible sino muchas veces también a la articulación de un ritmo que intenta emular 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 enunciación, 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 (1950) 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”,²⁹ nos está proponiendo una poética enraizada 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 reinaugurar el mundo le es ajena; tampoco busca el paraíso perdido mediante la comunión

²⁹ Ana María Jaramillo, “Devolver a las cosas su dimensión de fiesta. Entrevista con José Luis Rivas”, *La Jornada Semanal*, núm. 235 (12 de diciembre de 1993), p. 24.

con un orden sagrado identificado con 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 presentó 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 la respiración de las cosas: él mismo se vuelve 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 al igual que en Blanco y Cross tiene como propósito anunciar el momento epifánico, reúne a

Rivas, como a aquellos, con la escritura de Tablada pero también 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)

Paradójicamente, con Rivas la aparición del instante también es narrativa, aunque dicha narración se produce mediante la acumulación de instantes sucesivos que bien pueden originar una épica (como en *Tierra nativa*, 1982)–, así como 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 reapropiación de otras fábulas: aquella nueva Helena de *Un navío, un amor* (2004).

Traductor de Derek Walcott, Pierre Reverdy, Saint John Perse, Michel Tournier y T. S. Eliot, entre muchos otros, Rivas sabe que la presentación (creación) de un mundo requiere de la empatía con aquello que se le revela y que él debe, a su vez, revelar. Para hacerlo es forzoso asumir poéticamente 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 que se integran a los variados murmullos de la propia naturaleza como un cuerpo indivisible.

Esta característica 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 comprende que “somos mellizos de los mangos, / ¿por qué habría de inconformarse nadie?” (*Tierra nativa*).

Aquella condición de sencillez señalada por Eliot en *Little Gidding*, donde “cada palabra esté en su sitio y ocupe su lugar en apoyo a los demás”, 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
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 volver 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 (según Bartolomé) él 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 mostrarlos 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)

Frente al escepticismo hacia los poderes de la palabra poética (desconfianza que ha permeado la poesía occidental desde Mallarmé), la solución de Bartolomé es la que con frecuencia provoca nuestra suspicacia, pues confía en el uso de símbolos o palabras cuyo prestigio moral o poético suponen *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 es-

cribe 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.³⁰

La poesía de Bartolomé es una poesía esencialmente afirmativa, donde las palabras a la vez que dicen son intensidad pura. Para hacer visible la intensidad que la sola palabra poética convoca, Bartolomé interviene en el cuerpo de la palabra con el propósito de brindarle un énfasis especial, superior. Sin embargo, la pertinencia de poner en altas todas las palabras a las que se les quiere otorgar este énfasis corre el riesgo de volverse un mecanismo artificial y, por lo mismo, carente de significación auténtica.

No basta con enunciar y denunciar. Por eso, pese a la sostenida musicalidad de su poesía, algunos pasajes resultan 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)

Pound resuena aquí contra la usura y la servidumbre del dinero, pero oímos también al Robert Graves de *La diosa blanca*. Como éste, Bartolomé cree que “la verdadera poesía” recupe-

³⁰ Juan Domingo Argüelles, *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*, p. 111.

ra el sentido original del lenguaje. Un sentido cuyo carácter mágico, 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. La poesía, decía Graves, cumplía el papel de recordatorio: una advertencia para el hombre cuya actividad filosófica, científica e industrial, había destruido la casa.

[La] actual –escribió– 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.³¹

El individuo que atiende los llamados de la Musa y la celebra; que se encuentra “poseído por la verdad”, por la Diosa, y cuya misión es revelarla, es el bardo. Las estancias por las que Bartolomé ha transitado en esa “formación” han sido, por mencionar algunas: su encuentro celebratorio con la naturaleza (*Ojo de jaguar*, 1982); como “discípulo de Apolo y de las Musas” 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 selva real, hoy devastada (*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).

Para emplear sus propias palabras, Bartolomé ha puesto su vida “por vocación y por elección, al servicio de la Poesía” y tie-

³¹ Robert Graves, *La diosa blanca*, pp. 16-17.

ne 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 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 la ecuación del mundo tiene una respuesta poética: Amor = Mujer = Poesía. “He querido cantar sobre el papel como sobre tu cuerpo”, nos ha dicho en *Música solar* este poeta que, deudor también de Sabines, ha hecho del cuerpo de la amada un pergamino donde asentar el festín de los sentidos pero también la forma de su celebración:

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

Aunque enunciado de forma distinta, encontramos otra coincidencia con la poesía de Rivas, quien desde *Fresca de risa* (1981) hasta *Un navío, un amor* ha hecho girar su escritura alrededor de la figura femenina. Anudados con ella, relacionados de manera casi inseparable, aparecen 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, la elección no es gratuita pues los tres elementos conforman aquel orden primitivo propicio para el advenimiento de la iluminación, genuino.

Hechiceras, dadoras de vida y reflejo de la muerte (que es también otro proceso de la vida), las mujeres recorren toda la obra de Rivas. 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: / exhibe al sol un vello crespito y abundante” (*Tierra nativa*); para conocerlo: “Oh muchacha, asomándome al fondo de tus ojos / vi peces sedeños...”; o, también, anunciarlo y revelarlo: “Siempre que brota un ave de tu pubis / sobreviene el día” (*La balada del capitán*).

Su poder no sólo radica en la fuerza sensual o en su capacidad de dar y rodearse de vida, sino también por ser la genuina depositaria del orden mítico, su portadora e interlocutora: la única capaz de interceder ante lo sagrado por el resto de la naturaleza: “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 el mundo como un continuo de presentes sucesivos donde se instala para participar de un asombro cotidiano y perpetuo.

Para aprehenderla y ser parte de esa posibilidad se requiere 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 reinstalar la infancia como el sitio de libertad desde donde es posible vivir “una temporada de paraíso”. Para invocarla busca primero el contacto con la naturaleza para traer al ahora 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. La percepción no alienada del poeta le brinda la capacidad de poner en estado de alerta a todos sus sentidos para 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 con López Velarde y Owen, 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, 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”.³²

La adopción de muchos de los términos utilizados por el poeta proviene de la forma natural con la que 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 la asimilación del habla regional que crea nuevas palabras no pretenden mostrar una gran riqueza verbal: su función es restaurar la confianza en el lenguaje y, a la vez, asumir su condición de cuerpo vivo e incluso reproductor. La condición musical de la escritura de Rivas consigue entonces transformar la sola enunciación en canto de múltiples resonancias acústicas.

³² David Medina Portillo, “Luz de mar abierto”, *Vuelta*, núm. 199 (junio, 1993), p. 41.

Esta particularidad es también compartida por el mejor Bartolomé, aquel que olvida su misión bárdica y permite la aparición, nítida y estremecida, de 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.³³

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 de aliento primigenio, como si en esos instantes se cumpliera el rito, cuando palabra y cosa, por obra 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. En Rivas, una exuberancia similar permite reconocerlo como un poeta que aliado en y de la naturaleza, sabe que el lenguaje original es cómplice de la vida. Esa vida que para soñar abre los ojos y crea 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.
(*La transparencia del deseo*)

³³ "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.

Del retrato hablado a la máscara poética

La vida está en otra parte
RIMBAUD

Para que surja la poesía y su presencia cobre sentido es necesaria la aparición de un interlocutor y, asimismo, la creación de un mundo que, siendo otro, exige ser enunciado. Es obvio que el espacio poético es ya otro espacio distinto del real, es otra realidad. Sin embargo, no toda la poesía descrea de lo tangible de manera radical y la dimensión que crea está anclada 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, los lectores, y también el poeta? Estas preguntas podrían responderse recordando quizá el conocido mito platónico de la caverna, el que supone que este mundo no es más que la sombra de otro ideal y, a su vez, que los acontecimientos no son sino derivaciones de una verdad que tuvo lugar en aquel otro mundo. Como sólo tenemos acceso a su sombra, no podemos descubrir nada nuevo y nuestra única manera de recuperar algo es a través de cierta memoria de la idea original.

El poeta desencantado de su entorno, de la realidad que observa, necesita recrear aquel otro universo. Sin embargo, como apenas si conoce sus sombras necesita invocarlo para así reconocerlo y hacerlo propio. Esta aspiración recorre varias rutas donde la aguja imantada de la reminiscencia los va guiando

Es una reminiscencia insólita, paradójica, imaginaria... pero devuelve al poeta, por analogía, a ese ámbito originario.

Este tipo de escritura tiene varios representantes dentro de esta generación: Gloria Gervitz (1943), Elva Macías (1944), Francisco Hernández (1946), Manuel Ulacia (1953-2001) y Vicente Quirarte (1954), entre otros. Aunque sus caminos y formas son distintos, comparten varios rasgos esenciales. El primero de ellos es la construcción de extensos poemas que nos cuentan la historia de algún personaje. Pero no sólo escuchamos una anécdota. Signos, diálogos, descripción de situaciones y ambientes nos declaran su carácter narrativo: 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.

Otro rasgo filial es la tendencia a construir aquella historia mediante la escritura de fragmentos que sólo nos permiten conocer momentos específicos, resplandores de una totalidad que únicamente podremos asir y enlazar imaginando los espacios anecdóticos que el poeta ha dejado en blanco. Pero el rompecabezas quiere rescatar las partes de ese todo.

Son ese tipo de cuerpo poético *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* (1982), *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1986), *En las pupilas del que regresa* (1990), *Habla Scardanelli* (1992) *Cuaderno de Borneo* (1994); y de Manuel Ulacia: *Origami para un día de lluvia* (1990) y *El río y la piedra* (1991).

Las voces y recuerdos que habitan los poemas de Gervitz son un contrapunto memorioso en la búsqueda de una autora que no cesa de preguntarse: “¿Cuál porción de la realidad es más frágil / la mía / o aquella en la que me ven los demás?” Ella misma se responde en las notas que anticipan *Migraciones*:

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 una manera de romper la distancia que me separa de mí misma. Hannah Arendt escribió: “Afortunado es aquel que perdió su casa, porque así todavía puede seguir soñándola”.

Emisarias de momentos de una historia personal y colectiva, las voces son invocadas en el poema para entablar desde el presente 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 poema dedicado a su padre, “La piedra en el fondo”. Aquí las partes de la historia se van tejiendo con el hilo delgado de dos versos que se repiten a lo largo del texto: “Mientras la respiración de mi padre / poco a poco se apaga”,

de modo que el poema se construye entre la memoria personal y fragmentaria del poeta y el presente representado por esos 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)

“Cantar” pero también “contar” han sido siempre los dos extremos del ejercicio poético. Ahora bien, mientras que Rivas crea una épica para hacer de su entorno un eterno presente, sucesivo e incluyente, los poetas de este grupo reconstruyen el pasado al invocarlo.

Francisco Hernández, quien comparte con el autor de *Tierra nativa* las afinidades propias del origen geográfico, en *Mar de fondo* intenta una construcción parecida a la de Rivas. Si comparamos *Mar de fondo*, por ejemplo, con *Relámpago la muerte* encontraremos no sólo vocablos familiares, semejanzas formales (el poema con base en textos cortos), e incluso similitudes 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 propia en la de los animales, entre otras). Sin embargo, en el caso de Rivas la infancia como revelación acompaña al poeta todo el tiempo. No es recuerdo: es presencia verbal. En Hernández, por el contrario, la invocación del pasado es un juicio a la infancia, punto de referencia para un futuro incierto e incluso amenazante: “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 llegó como un lastre de ahogado: “Con una piedra al cuello vi pasar mi infancia”. Sus retornos continuos 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 *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*)

Junto con David Huerta, probablemente el más leído, reseñado y seguido entre los autores de esta generación, Francisco Hernández inició su carrera con aquellos textos breves, juguetones e irónicos incluidos en sus primeros libros, pero la invención de su mitología personal, de filiación romántica, llegó después con las múltiples máscaras que el poeta eligió para, retratándose en los otros, encontrarse a sí mismo.

Aquí cabe hacer una distinción importante. El recurso de la memoria asumida por la palabra poética para reencontrarse con lo otro es, en estricto sentido, una evocación, una remembranza. Sin embargo, el mecanismo que opera en este tipo de poesía no se detiene ahí. De la evocación parte, en un momento anterior a la escritura, para invocar, propiciar, mediante el lenguaje poético, la aparición de lo otro. No es una poesía que busca decir una verdad universal; exige, a cambio, nuestra complicidad para identificarnos con una historia particular. A diferencia de la poesía en la que todos, si somos testigos de la revelación que los poetas advierten, podemos acceder al misterio, aquí asistimos a la puesta en escena de un teatro personal donde el primer actor es el poeta que quiere recuperarse a sí mismo o a la imagen ideal de sí mismo a través de una careta. El lector aquí es ya un *voyeur*.

No tan paradójicamente, al tiempo de ser una poesía estrictamente personal, es también libresca: llena de alusiones y referencias a lecturas, poetas, músicos o circunstancias históricas claramente identificadas con “lo culto”, todo aquello que representa el *ideal*.

La necesidad de desnudarse en la escritura requiere del desdoblamiento de los autores y aparecen así las máscaras poéticas, característica que comparte este grupo y que permite la irrupción de varias voces en los textos o de un interlocutor que generalmente es él mismo, transfigurado en otro. El doble y la máscara poética (*personae*) son tópicos cuyas genealogías se remontan hasta la tradición clásica grecolatina, desembocan en el renacimiento y clasicismo europeos hasta llegar al periodo romántico y la literatura moderna posterior a Baudelaire.

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 por las voces de muchos poetas que son él mismo: Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caeiro (por citar sólo a los más conocidos). Más que dobles, los de Pessoa son heterónimos y él mismo los definió destacando sus diferencias con el doble romántico (aquel *doppelgänger* de Von Chamizo o Hoffmann, por ejemplo). Ya no son “dobles”: tienen personalidad autónoma, historia individual y una obra que, a su vez, puede engendrar incluso una nueva corriente literaria: el neoclasicismo de Ricardo Reis, por ejemplo.

La cadena de desdoblamientos y asociaciones puede extenderse ampliamente y en el álbum logramos distinguir al “otro” de Rimbaud, las *personae* de Pound multiplicadas en los *Cantos* y articuladas también por Eliot en el “Prufrok”, o los diversos personajes que atraviesan las sagas míticas de Saint-John Perse. Para la tradición hispanoamericana son fácilmente reconocibles las criaturas eminentemente literarias como el Bustos Domecq de Borges y Bioy Casares, varios de los personajes del propio Borges o Cortázar, Maqroll el Gaviero de Mutis, etcétera.

“El origen mental de mis heterónimos —explica Pessoa— 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”.³⁴ 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”. Por su parte, la simulación que menciona Pessoa hunde sus raíces en el culto a la personalidad romántica, que entendió la

³⁴ Citado por João Gaspar Simoes *Vida y obra de Fernando Pessoa*, p. 191.

simbiosis de vida y arte como una sanción para transformar, justamente, la vida en arte.

En nuestros poetas el culto a la personalidad se expresa como una invocación a personajes que se reúnen alrededor del poeta respondiendo a su llamado. Así por ejemplo, en la poesía de Ulacia abundan los “cuadros” de otros poetas con los que él tuvo contacto, personal o literario: 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.
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 son ya el todo de la escritura. Poema largo acerca de una pareja durante la segunda Guerra Mundial, *El plato azul* “narra” la historia de un amor contada frente a un plato. Con esta historia un Ulacia más libre de sus anteriores influencias se propone una secuencia poético-narrativa con varios de los recursos propios del relato en prosa:

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.

Pero quizá sea Vicente Quirarte el retratista más abundante de esta generación. En su obra aparecen más de 75 personajes distintos, entre escritores, pintores, protagonistas del *comic*, actrices, personajes literarios y personalidades inventadas por el propio poeta. En ella conviven Peter Parker —el “Hombre Araña”—, Rubén Bonifaz Nuño, Lucrezia Buti, Rimbaud, Melville, Lesbia, Cernuda, Edith Piaff, López Velarde, Juan Pablo Castel, Hegel y Miguel Ángel, entre muchos otros.

La escritura de estos retratos, efectivamente, intenta “susitar la cadena de las identificaciones” que Escalante había advertido en el prólogo a *Poetas de una generación (1950-1959)*. Pero Quirarte va más allá: su tentativa es la de transformar el todo artístico y cultural en materia poética, en una operación que aun cuando supone una excesiva “literaturización” del poema, en realidad apunta a la idea de que sólo en el arte y por el arte mismo es posible aún que la poesía exista y, con ella, la vida. 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 y podamos encontrar a un nuevo Tiresias en cualquier calle:

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 celebrado y el autor, los retratos generalmente enuncian un “yo poético” que observa pero es también afectado por la imagen, las palabras y la historia del personaje a quien se refiere, de modo que el retrato termina siendo un asunto personal. En el texto “Posdata para Filippo Lippi”, el poeta le habla a su maestro mientras contempla el rostro de la 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 la caracterización total del retrato. Aquí, y al estilo de Borges (“Debo a Gregorio Monge las primeras noticias sobre Aníbal Egea”) o del Maqroll de Mutis, Quirarte nos informa sobre la creación del personaje: “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 de un poeta que ha seleccionado de la obra artística

y literaria sus filiaciones para retratarlas y, con ello, hacerlas también propias.³⁵

La certeza de ser otro al que se necesita reconocer y el deseo de reconciliarse con la imagen que devuelve el espejo de tinta, busca a veces explicación –no revelación– en una esfera superior que le de sentido al poeta:

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.
(Ulacia, *El río y la piedra*)

Pythia de Gervitz nos muestra también la necesidad de acudir a una instancia superior, pero su acercamiento es distinto. *Pythia* es la pitonisa del Oráculo de Delfos, la intermediaria de la revelación, la que porta bajo el signo del enigma la sabiduría pues tiene el conocimiento del futuro que le han dictado los dioses.

Este poema, estructurado en cuatro partes, puede tener varias lecturas. En el intento por explicarse desde el origen, la poesía de Gervitz se ha caracterizado por la inclusión de monólogos que en realidad son diálogos implícitos con varias mu-

³⁵ 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*). Pero, a diferencia de Quirarte, en la raíz de esa escritura existe un desdoblamiento.

jeros (la madre, la abuela u otras voces femeninas anónimas). Todas ellas son, finalmente, Gervitz misma. En *Pythia* existe un cambio sutil, un viraje hacia el deseo de percibir el futuro, pero el diálogo explícito que se establece con la pitonisa, “esa otra incomprensible yo”, es un monólogo con la propia Gervitz. Ella, autoinvocada, “tránsito yo misma”, advierte la imposibilidad de comprender el dictado oracular porque las palabras, vía de posible iluminación o de conocimiento, son elementos sueltos que nada pueden decir pues no son asidero en el 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?

La inutilidad del lenguaje como vehículo de revelación tiñe todo el volumen de un escepticismo dramático, pues a esa certeza se llega invocando a la palabra, a sabiendas de que “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 se aleja de cierta impostura poética que enraizada a los tópicos de la memoria o la infancia se percibía en algunos versos de *Migraciones*. En *Pythia* la concreción toma el lugar de lo certificadamente poético, y la retórica cede ante la construcción de una genuina experiencia verbal.

Antes dije que las lecturas de este poemario podrían ser varias. *Pythia* es una invocación a la pitonisa, pero también un reclamo que se desdobra para responder a sus preguntas. Pue-

de verse también como el fracaso angustioso de la tentativa poética como vía de conocimiento pues la solución del enigma se cifra en los últimos versos del poema: “y me llené la boca de tierra / para callar a las palabras”.

Las palabras no son suficientes. Las voces del recuerdo también pueden ser engañosas: la escritura del poema, el trabajo en el cuerpo del lenguaje no intercede por la verdad. Elva Macías lo sabe y desde *Círculo de sueño* (1975) antepone una duda que, no obstante, se convierte en el puntal de todo su trabajo: “¿En dónde, si no en la purificación de las imágenes / se corrompe el recuerdo?” De esa contradicción forzosa nace la poesía de una autora cuyos procedimientos formales la acercan a algunos de los poetas que ven en la palabra un vehículo para la revelación. Sin embargo, su propósito más profundo es contarnos una historia, construir con las palabras cuerpos de una memoria imaginaria que, intuimos, tiene un referente real.

Ya Elva Macías, en cuya obra encontramos ecos de Rosario Castellanos, Olga Orozco o Blanca Varela, había escrito pequeñas historias que giraban en torno de un asunto amoroso. En “Los pasos del que viene” podíamos advertir los rasgos de una batalla y la soledad de la amante del guerrero. “Imagen y semejanza” proponía un nuevo ordenamiento de la condición femenina y en “Voz escanciada” la desaparición de una ciudad bajo las aguas sirve de entorno para una historia de pérdidas y amores incestuosos. En *Ciudad contra el cielo* (1993) la experiencia de aquellos acercamientos le sirvió para realizar un poema extenso, dividido en cuatro partes: “Ciudad interior”, “Ciudad prohibida”, “Ciudad exterior” y “Ciudad perdida”, donde asistimos a la escenificación cifrada de una guerra que, en su interior, es una velada historia de amor.

La construcción poética de los escenarios dan pie para que esta historia, distanciada de lo real por la fabulación, recupere aquel *otro* mundo del que hablábamos y que, en el caso de Macías, nos recuerda con frecuencia el universo heroico.

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 dimensión creadora, de acuerdo con otra posible lectura). También escuchamos la voz del cronista de estas varias ciudades que son en realidad una sola. Ciudad sólo posible en el interior de sus habitantes, es un cuerpo vivo 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 trasfondo, 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. Finalmente, todo conduce a un reconocimiento.

Sin embargo, y como habíamos anunciado atrás, en la poesía de Francisco Hernández este desdoblamiento alcanza su manifestación más radical. Desde el inicio de su escritura fue evidente el deseo de contarnos historias o retratar estampas de personajes célebres. En sus libros *En las pupilas del que regresa* y *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 fue trans-

formando hasta identificarse absolutamente con los personajes elegidos —en este caso, figuras culturales que fungen como aquel ideal: Schumann, Hölderlin y Trakl.

En las pupilas del que regresa continúa el ciclo iniciado en *Mar de fondo* y culmina, al menos hasta *Imán para fantasmas*, con el “Cuaderno de un retorno a mi pueblo natal”, en explícita referencia a Aimé Césaire. En estos títulos el poeta vuelve desencantado al lugar geográfico de su origen, convertido ahora en un basurero, pero el yo poético sigue siendo el yo de Hernández. Entre ellos aparecen los libros que integran *Moneda de tres caras* donde el poeta se concentra en la construcción de distintas máscaras. Los primeros recrean dos historias de amor prestigiadas: la de Clara y Robert Schumann y la de Friederich Hölderlin y su amante, Susette Gontard.³⁶ *Cuaderno de Borneo* es ya la invención de otra: la que a partir de la pasión incestuosa de Trakl por su hermana Grete supone el viaje del poeta a Borneo, viaje que, en sentido estricto, nunca sucedió.

En *De cómo Robert Schumann*, Hernández asume el yo poético en el inicio de la obra y plantea el conflicto con lo real, punto de partida para 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,

³⁶ 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.

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...)

Este largo fragmento anuncia los impulsos espirituales de una obra que asume la imposibilidad de convivencia con lo real y la necesidad de buscar, en las máscaras adoptadas, “la faz del otro que en mí se desespera”. No es accidental que los modelos elegidos por Francisco Hernández sean, a su vez, seres alienados de la realidad, dobles ellos mismos para la imaginación poética:

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.

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 actualmen-

te, George Trakl”.³⁷ Así, entre lo real devastador y la ilusión de esa otra realidad ideal se teje una delgada pero poderosa liga.

Al invocar a Schumann, a Hölderlin, Trakl, o incluso al copleero Mardonio Sinta (*Quien me quita lo bailado*, 2003), Hernández pone en boca de otro el discurso poético, cargado de referencias culturales y, a la vez, personales. No obstante, en los textos de Sinta –su verdadero heterónimo–, la cercanía de Hernández con la tradición de la poesía popular veracruzana le permite construir una máscara menos visible, aunque por momentos su “lirica” acude a motivos o giros impensables en un copleero real. Pero, personaje *dixit*: “le canto a Rubén Darío / con estas rimas astrosas. / Desde niño desvarío. / Le cantan mejor las rosas”.

En *Habla Scardanelli* la voz de Hernández invoca y da voz al personaje creado a su vez por Hölderlin para firmar su obra desde la locura. Pero la 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. El discurso poético se construye entonces, simultáneamente, con 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 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”.

En una pequeña nota que antecede al poemario se establece que “Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega

³⁷ Jorge Luis Espinosa, “La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández”, *Unomásuno* (18 de agosto de 1993), p. 31.

ga son el eco que necesitan todas las pasiones”. Este libro, considerado por algunos críticos como “uno de los poemas de amor más intensos en la literatura mexicana”³⁸ es, en efecto, un libro sobre la pasión. Dominado por el espacio lírico que Hernández asume como la forma idónea para hablar de la Griega, el yo poético rehúye –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 alguno:

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” apuntalan la historia narrada y conforman una suerte de profecía para el propio Scardanelli.

³⁸ José María Espinasa, “Hölderlin: La voz de la estatua...”, *Periódico de Poesía*, núm. 8 (invierno, 1994), p. 13.

Mientras éste sueña, habla, canta y escribe (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 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. Más allá de la anécdota, el cuerpo poético de este trabajo se basa en la intervención de los distintos tonos asumidos por 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 otros poetas de este grupo (Gervitz, Macías y Ula-cia) son voces que existen y hablan en el espacio del poema, en Hernández devienen rostros asimilados al suyo. 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: Hernández ya es Trakl y su discurso asume la sustancia alienada que 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 escritura que lo llevó del retrato a la máscara: “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”.³⁹ Aparentemente, el riesgo devino extraña profecía pues en *Imán para fantasmas* Hernández reproduce esos esquemas pero ha dejado de convencernos. No es que las máscaras se hayan adherido a él irremediabilmente: vemos a Paz, a Césaire o a Díaz Mirón, pero las máscaras han perdido su poder y aunque Hernández sigue invocándolas, la eficacia del ensalmo se diluye por el uso.

Lo cierto es que las máscaras creadas por Hernández no se permiten nunca cuestionar su sentido poético: se les invoca porque para el poeta es forzoso “contar *su* historia”: la de

³⁹ Citado por Víctor Sosa, “Más allá de la máscara poética”, *El Semanario de Novedades*, núm. 670 (19 de febrero de 1995), p. 3.

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* no tiene otro propósito 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– establecer el destino de Scardanelli.

El interés sobre la naturaleza del otro resulta entonces un requisito indispensable para la escritura de estos retratos hablados y es un aspecto que otro poeta de esta generación, David Huerta (1949), ha asumido con total conciencia. Pero su caso es distinto al de Hernández. En *Historia* (1990) necesitaba indagar sobre el ser femenino, le 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 conduce que es el ser amado [...] ¿Y cómo hacerlo? También procurando ser esa persona, ese ser”.⁴⁰ Se establece así un acercamiento a la otredad que en este libro se recrea en la certeza del yo poético cuando dice, por ejemplo: “Novia, fui yo también tu novia. Yo fui tu compañía”.

Historia incluye algunos de nuestros mejores poemas de corte amoroso, que lo identifican con la estirpe del “Tango del viudo” de Neruda 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.

⁴⁰ Asunción Horno Delgado, *Diversa de ti misma: poetas de México al habla*, p. 201.

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.

[...]

Lávame. Quítame estas mugres metafísicas. Dame panes y relicarios, dormidas águilas y espadas, ropas dignas y una serenidad de porcelanas y de té. 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, de cierta parte del surrealismo sudamericano, pero también de José Carlos Becerra. El versículo 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* es una aproximación al ser femenino pero también reclama la convicción de brindar a la otredad su sitio en el poema.

En *El arco y la lira* Octavio Paz definió a la poesía como “la búsqueda de los otros”. La función del poeta entonces radicará en descubrir la *otredad*, esa “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”.⁴¹ El reiterado intento de Huerta por brindar a la otredad un espacio dentro del lenguaje ha permitido que *Incurable* (1987), por ejemplo, sea un mosaico 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.

⁴¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 266.

sivo y a la construcción de historias fragmentadas habitadas por la multiplicidad de las voces. Sin embargo, y a diferencia de un autor como Hernández, cuya confianza en los poderes del lenguaje del *otro* es absoluta, Huerta advierte a cada paso la sombra de un simulacro que debe desenmascarar:

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 y sin sufrimiento”.

(Incurable)

Paradójicamente, sólo puede hacerlo con palabras. Por eso las exprime e indaga en ellas. Aunque mira el pasado, el cuerpo de sus palabras apuntan al futuro pues Huerta conquista el poder reproductor del lenguaje y lo propicia. Por eso, más allá de los temas que el poeta trata, su condición de origen es la búsqueda dentro de las formas, la interrogación permanente del lenguaje poético, su relación con las cosas que designa y el lugar del poeta que las nombra.

El hechizo de la forma

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

No existe un postulado definitivo sobre la tradición del mismo modo como 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.). Cada momento determinante de la historia literaria posee una idea particular de tradición en la medida en que ésa es nuestra manera de asimilar una herencia acumulada al paso de las épocas y sus autores. Así, existe un concepto de tradición para el clasicismo opuesto al de la tradición vista por el romanticismo; por su parte, ambas divergen del modo en que poetas como Valéry, Pound o López Velarde observan aquel pasado. El concepto de tradición no es idéntico para Eliot, Paz o, por poner el ejemplo de un defensor del canon, Harold Bloom, 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 su función normativa (suerte de preceptiva legitimada por un canon) o, asimismo, podemos ver nuestra herencia desde una configuración 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 Valéry. La fidelidad a un pasado vivo puede ser el resultado de una reflexión profunda que engendra una conciencia radical como la de Cuesta o, contrariamente, ese pasado puede asumirse como un referente seguro ante el caos amenazante, producto de la desintegración moderna.

¿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. Citaré sólo tres concepciones de la tradición moderna que resultan ilustrativas.

Se reconoce a Baudelaire como el origen del arte moderno ya que fue el primero en señalar con lucidez un fenómeno realmente inédito en la cultura occidental del siglo XIX. Recordemos 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.⁴²

⁴² Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 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 Querella entre los Antiguos y los Modernos,⁴³ para Baudelaire se ha alterado la continuidad misma entre los elementos que integran la lógica del tiempo: pasado, presente y futuro. Es decir, aparece la idea de una temporalidad discontinua expresada mediante una paradoja característica de la modernidad: “lo fugitivo [...] cuya otra mitad es lo eterno”. Fenómeno que nos lleva, asimismo, a advertir otra de sus características fundamentales: 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 baudeleraiana se haya asimilado a la idea secular de progreso continuo, el que rompe con ese pasado al que “supera” (idea que dio origen al radicalismo experimental de las vanguardias).

Como resultado de estos dos aspectos fundamentales (discontinuidad temporal y proyección hacia el futuro) surge la heterogeneidad característica de la modernidad poética: un mundo cuyo centro se desintegra para dar lugar a múltiples “centros”. A este respecto, vale la pena recordar las reflexiones de dos autores que, a lo largo del siglo xx, abordaron el proble-

⁴³ Como nos explica Gilbert Highet en *La tradición clásica*, el asunto de esta discusión, o “querella” –que tuvo lugar en Francia e Inglaterra a fines del siglo xvii, y en la que participaron, entre otros, Pascal, Boileau, Bentley y Swift–, 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?”, p. 412.

ma. En efecto, T. S. Eliot y Octavio Paz intentan responder a la pregunta que el sentido común nos lleva a plantear: ¿existe una tradición de la modernidad? Dicha interrogante no es retórica, como pudiera parecer a primera vista. En ella existe una contradicción de tal magnitud que, desde sus bases, opone un criterio de inmutabilidad (la tradición) al de cambio permanente (lo moderno, lo reciente). Tal contradicción es suscrita sin alteraciones por la idea de Eliot acerca de esta peculiar tradición de lo moderno 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.⁴⁴

Por su parte, Paz atiende el problema considerando que 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

⁴⁴ 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". T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood*, p. 41.

de esas rupturas, la tradición da unidad y continuidad a nuestra literatura. Aclaro: no anula su diversidad, la hace posible, la sustenta.⁴⁵

De las anteriores reflexiones es importante destacar dos aspectos. El primero tiene que ver con la presencia, según Eliot, del pasado en el presente, una concepción que asume la tradición no sólo en su “carácter de pretérito”. Por su parte, la idea de las sucesivas negaciones señalada por Paz –“rupturas” diría él– dará lugar, según anotamos más arriba, a la totalidad des- centrada de las experiencias y expresiones contemporáneas.

Existe otra característica de la modernidad aún no mencionada aquí: su carácter eminentemente escéptico, donde el examen constante del pasado y el presente es el motor del cambio que nos proyecta hacia el futuro y, a la vez, nos ofrece la crítica de sí mismo. En muchos sentidos, se trata de los abismos en la conciencia moderna señalada por Baudelaire, aquella conciencia del “solitario [...] viajando siempre a través del gran desierto de hombres”. La crítica radical no sólo se ejerce en contra de un objetivo externo sino que actúa incluso como una disolución extrema de todas nuestras certezas. Baudelaire vio el hueco de la soledad y la incertidumbre que asedian al hombre contemporáneo. Paradójicamente, Baudelaire dio la pauta para el surgimiento de dos corrientes opuestas en la poesía contemporánea occidental: la de los “videntes” y la de los “artistas”.⁴⁶ La primera tendría continuidad en una línea que va de él a Rimbaud y

⁴⁵ Octavio Paz, *Obras completas, t. 3, Fundación y disidencia*, p. 18.

⁴⁶ “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”, Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 9.

su tentativa de disolución irónica: “yo es otro”. Por su parte, la conciencia de nuestra soledad contemporánea entendida como separación profunda desembocará en la poesía de Mallarmé. El autor de *Un coup de dés* representa así, según George Steiner, la conciencia moderna elevada a la segunda potencia, 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 que da testimonio de la ruptura del pacto original entre el lenguaje y el mundo. En *Presencias reales*, Steiner habla del “contrato roto” que, a su juicio, hace aparecer como superficial cualquier otro hecho histórico pues la 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”:

[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.⁴⁷

Estas incertidumbres de la vida moderna no han dejado de propiciar algunas añoranzas de retorno al pasado, entendido éste como realidad inmutable dado el carácter normativo y preceptivo de la tradición. Incluso, Jorge Cuesta veía en la tradición el “eterno mandato de la especie”: una suerte de segunda natu-

⁴⁷ George Steiner, *Presencias reales*, p. 120.

raleza protectora sobre la que se desarrolla la historia poética e, incluso, humana.

Volviendo a la poesía mexicana, debemos anotar algunas consideraciones más con el propósito de situar la obra de los poetas que nos ocupan. En opinión de algunos contemporáneos de la “generación del desencanto”, los poetas que empezaron a publicar en la década de los setenta apenas si mostraban en sus inicios algo más que una vaga noción de la tradición poética: “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?”, decía Rafael Vargas en un artículo de 1985.⁴⁸

Las virtudes de la innovación y el recurrente anhelo de novedad, eran observados con distancia por algunos de los entonces jóvenes poetas. En ese mismo año, Sandro Cohen advertía la existencia de una “batalla estética” librada entre los poetas de su generación. Consideraba equívoca la supuesta lucha entre el “versoliberalismo” y el “formalismo”. 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

⁴⁸ Rafael Vargas, “El espejo sin la sombra”, *Casa del Tiempo*. núm. 5 (feb.-mar., 1985), p. 7.

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.⁴⁹

Esa investigación constante devendría oficio. ¿Qué debería hacer, entonces, el poeta? La respuesta de Cohen es extensa pero contiene varios de los puntos centrales que permiten entender cierta vertiente de la poesía mexicana en esa generación.

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 *dilletante*, 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.⁵⁰

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”, designación que he elegido para nombrar y agrupar a los poetas que desarrollan su escritura siempre de la mano de formas tradicionales, honrándolas. La sinceridad del poeta suscrita por Cohen tiene como referente inmediato, entre nosotros, los nombres de Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines y Efraín

⁴⁹ Sandro Cohen, “El verso no tiene la culpa”, *Casa del Tiempo*, núm. 5 (feb.-mar., 1985), p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

Huerta. Más atrás, Villaurrutia y López Velarde. Lo curioso es que, independientemente de su influencia formal, lo que de ellos importaba para estos jóvenes poetas era su autoridad, es decir, el reconocimiento del maestro que reclama debido tributo, como bien atestigua aquel poema de Quirarte: “Rubén Bonifaz Nuño escribe *As de oros*”. En el ensayo “El fantasma de la prima Águeda”, dedicado a López Velarde e incluido en *Peces del aire altísimo*, Quirarte muestra claramente las preocupaciones de quienes transitan por los senderos de la tradición en tanto 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. [Las cursivas son mías].⁵¹

Lo primero que advertimos es una declaración de fe por parte de Quirarte quien, por interpósita persona, asegura que cualquier acto de purificación de la palabra poética que no provenga de la experiencia individual (de la experiencia del “yo” biográfico) es impracticable. El 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

⁵¹ Vicente Quirarte, “El fantasma de la prima Águeda”, *Peces del aire altísimo*, p. 63.

de los autores que aquí revisaremos, algunos de los cuales (y a diferencia de López Velarde) otorgan una confianza excesiva al “yo poético” identificado con los avatares biográficos.

La fidelidad al pasado literario como un cúmulo de principios y normas que el poeta debe suscribir ocurre en distintos niveles. El primero de ellos es la herencia eminentemente formal, materia con la que trabajan poetas como Sandro Cohen, Vicente Quirarte o Víctor Manuel Mendiola (1954), cada uno con diversa fortuna y resultados. El uso reiterado del endecasílabo, el alejandrino, el octosílabo y sus mezclas, 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 ciertos motivos temáticos expresados como homenaje: conversación entre maestro y pupilo antes que diálogo conflictivo. En ocasiones esta charla no ocurre sólo con sus “maestros literarios”, sino también con sus progenitores (véanse, por ejemplo, los poemas de Quirarte y Cohen, “Razones del Samurai” y “El fuego desde el fondo”, respectivamente). En sentido estricto se trata de una conversación equívoca, un monólogo en el que las interrogantes se quedarán siempre sin respuesta aunque, para ser formuladas, necesitan de aquel referente cuya presencia eminente los legitima.

Si en Cohen o Quirarte el tema biográfico y autobiográfico es una constante del “yo poético”, en Víctor Manuel Mendiola este “yo” da 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.

A cambio de recuperar las formas tradicionales, Mendiola ha intentado extraer de ellas cierta vigencia estimable aun 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 cierta 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 es suponer que, ante el aparente caos de la poesía contemporánea, la única opción aceptable es el usufructo del legado formal de la tradición, restringido a sus variedades métricas.

En *Vuelo 294* existe 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 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 ordinario en contra de la imagen y la metáfora deslumbrantes, es otro giro de tuerca que acompaña al uso de las formas clásicas. Mendiola lleva a uno de sus extremos la crítica de los valores de la modernidad poética, particularmente la que proviene de la experimentación formal de las vanguardias y su desprecio hacia la tradición en consonancia con su proyección hacia el futuro. Sin embargo,

uno de los problemas no considerados por Mendiola es, precisamente, su omisión del carácter auto reflexivo de la poesía integrado al proceso mismo del poema y del pensamiento poético. No se trata sólo de que el “yo” del poema medite dentro del texto siguiendo el cauce del pensamiento, característica tan añeja como los monólogos interiores de Browning, por ejemplo. Aludimos más bien a la capacidad del poema contemporáneo de transformarse a sí mismo en objeto de reflexión y donde el proceso de desdoblamiento de la conciencia poética, vuelta ya sobre sí, interroga al mundo y, a la vez, cuestiona al fenómeno de la poesía tanto como a las posibilidades mismas del lenguaje y sus recursos. No estamos aludiendo a nada nuevo, por supuesto: finalmente, se trata de una concepción de la poesía cuyo origen está en aquella conciencia mallarmea sobre la ruptura entre lenguaje y mundo comentada al inicio de este capítulo.

A pesar de la indudable pertinencia de una crítica a la modernidad y sus excesos experimentales, en los primeros títulos de Mendiola echamos de menos la duda contemporánea sobre el poder de las formas poéticas y de la poesía misma. No es suficiente oponer una cotidianeidad pedestre al juego de luces de la novedad y la experimentación. Aunque tal crítica es válida, no logra actuar como antídoto contra la capacidad desintegradora de la conciencia moderna y, en esa medida, no consigue restablecer nuestra confianza en la realidad “real” que tanto anhela. Uno puede advertir así que, en esos primeros poemas, Mendiola no se plantea un distanciamiento crítico frente a los recursos, motivos e imágenes que emplea. Será a partir de *Vuelo 294* (1997) cuando el poeta comience a deshacerse de cierta solemnidad al momento de tratar con la presunta “sencillez” de lo ordinario. Así, ya en *La novia del cuerpo* (2002) podemos leer: “Las jirafas / bajo la luz / de África / sí llevan gafas”.

Al abordar la obra de estos tres autores hemos aplazado una cuestión determinante en nuestra relación con las formas tradicionales. ¿Cómo se efectúa la actualización de lo formal? 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)

La “actualización” ocurre mediante la inserción de datos y objetos provenientes de la contemporaneidad (el metro, la radio, el auto), a los que se suman modismos verbales o detalles geográficos (el Ajusco, las cantinas del centro de la Ciudad de México, sus calles...). Elementos todos que contribuyen al medio tono 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, la cotidianeidad de Mendiola está determinada de antemano por una forma poética que opera muchas veces como una jaula cuyas varillas dificultan la respiración natural del habla.

El riesgo de este tipo de poesía es caer en 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 del-fines /y perder el respeto a la Academia” (*Calle nuestra*, 1980).

No es ninguna sorpresa que el tema predilecto de algunos 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 su sustrato tradicional. En los casos de Quirarte y Cohen, su poesía amorosa tiene un claro referente: *Fuego de pobres*, o incluso la *Pulsera para Lucía Méndez*, de Rubén Bonifaz Nuño. En la poesía de éste encuentran la guía tanto formal como temática para practicar su propio proyecto poético. Aquel: “Donde rezuma la presencia /de un rumor de rameras 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 como modelo a la obra de estos poetas. *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrezia Buti* (1982), de Quirarte, es la mejor muestra. Se trata sin duda de uno de sus libros más ambiciosos, asediando constantemente los senderos del artificio sentimental contrastado con la expresión directa que, tal vez, aspira a escandalizar: “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”.

El dilema de la tradición y su vigencia dentro de la poesía contemporánea es uno de los problemas fundamentales de la escri-

tura poética. ¿Cuál es la solución a este dilema si creemos que todo ha sido dicho ya? ¿Existe todavía alguna salida si aceptamos que entre el que escribe y el lenguaje se interpone una honda desconfianza hacia el poder de las palabras, constreñidas o no por las pautas de un canon poético, cualquiera que éste sea? No existe una respuesta sencilla para tales interrogantes aunque, seguramente, la posibilidad de respuesta pasa primero por el reconocimiento de nuestras incertidumbres. A este problema se han abocado varios de los poetas de esta generación y su búsqueda no parte de la nada: en la poesía mexicana esta tradición apunta los nombres de Tablada, López Velarde, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Octavio Paz. Más jóvenes que ellos, Tomás Segovia y Eduardo Lizalde, por mencionar algunos, también han dedicado parte de su obra a la articulación de una poesía que reflexiona sobre su propia realidad, sus mecanismos constitutivos y su función como productores de una verdad poética autosuficiente, autogeneradora y, sobre todo, crítica.

Esta conciencia crítica de la poesía inicia en nuestra lengua con la obra de Darío, quien al asimilar las enseñanzas del simbolismo francés abandona —y con él la poesía hispanoamericana— el ya exhausto romanticismo de nuestro siglo XIX. Si en México las obras de Tablada y López Velarde dieron continuidad a esta transformación, en el Cono Sur las voces de Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig levantaron los cimientos que habrían de configurar la vanguardia latinoamericana, con Vicente Huidobro y César Vallejo a la cabeza.

Vallejo y Huidobro encarnan la irónica autodestrucción del discurso, con el resultado natural del ocaso de la vanguardias como proyecto poético. Ahora bien, a la exaltación de la experimentación formal y la incondicional ruptura con el orden tradicional de la poesía, los poetas que vendrían después opu-

sieron la idea de una poesía crítica en su acepción más amplia. En efecto, sin abandonar el cuestionamiento permanente de las formas poéticas, la obra Lezama, Neruda o Paz, constituye una reflexión sobre la tradición y el canon occidentales, con el propósito de restaurar, críticamente, nuestro pasado formal y sus valores poéticos.

Si, como hemos visto, en la década de los setenta los jóvenes poetas intentaron crear un lenguaje que expresara su rechazo a los acontecimientos trágicos que les tocó vivir, dicha rebeldía no se limitó al simple amasijo de vocablos “irreverentes”. Aunque el lenguaje con tintes canónicos se les presentó como otra de las jerarquías que debían dismantelar, en sus mejores ejemplos encontramos una poesía como forma de “resistencia” ante el mundo y sus valores y, también, como interrogante proyectada al presente y hacia el futuro. Tal es el caso de Orlando Guillén, uno de nuestros más inhóspitos poetas, quien ha realizado –y persevera en ello⁵²– una aventura poética “radical”, en palabras de Escalante. Radical no sólo por la adopción de términos “vulgares” o por su reiterada invención de neologismos, sino por una necesidad imperiosa de violentar el lenguaje, desfigurándolo y adaptando a él recursos procedente de la tradición popular. Su poesía puede leerse así como una extraña construcción verbal cuyos hilos, entrettejidos irregularmente según los sobresaltos marcados por los acentos, penden al dictado de una sintaxis trunca:

⁵² Véase al respecto el largo poema *El costillar de Caín* (2001), en el que, abundando en sus propios recursos expresivos, el poeta consigue, sólo en breves momentos, aquellos hallazgos de sus primeros libros. Tal vez su autocondición de “poeta maldito” lo ha orillado a una retórica cuya abundante inclusión de vocablos altisonantes, excrementicios y demás, ponen en riesgo la tensión poética en favor de una poesía del escándalo.

¿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 a la manera de un cuerpo de sonidos contrahecho. Para tal efecto, el poeta recurre a los poemas largos, los que le permiten 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 es la de Eduardo Milán (1952).⁵³ En él actúan a un tiempo las sonoridades del siglo de oro igual que los silencios afásicos de Huidobro y Vallejo, la “música de la idea” de Darío o, más acá, la lúdica respiración de Gonzalo Rojas. Su poesía parte de una conciencia crítica extrema:

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

⁵³ Aunque de origen uruguayo, Eduardo Milán ha vivido en México desde hace más de 25 años y la mayor parte de su producción se ha realizado en nuestro país. La influencia que su poesía y su crítica ha ejercido en las generaciones de poetas mexicanos posteriores a él es significativa: sus seguidores a final del siglo pasado eran legión y su magisterio crítico fue evidente durante algunos años; aunque, hay que decirlo, sus hijos críticos corrieron con bastante menos fortuna que Milán y sus textos sostuvieron una jerga inabordable.

vengo yo. Pero ten la certeza de que nunca escribirás
un no sé qué que. Serás necesario, nunca suficiente
(*La vida mantis*, 1993)

Milán asume que la única posibilidad nace de 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 este poema 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 “escribir a la manera de”, sino de plantear una discusión —más allá de las personalidades, los sistemas de pensamiento y las poéticas que ya no pueden transitarse nuevamente— cuyo cariz más profundo se refiere a la relación que se establece entre las palabras y lo que intentan designar, entre la realidad y el lenguaje y, finalmente, sobre la capacidad (o la incapacidad) de la poesía para llegar a designar verdaderamente el mundo.

Evidente deudor de los poetas que él llama “herederos de la vanguardia”, tanto hispanoamericanos como brasileños (Paz, Lezama, Haroldo de Campos, Rojas), en *Errar* (1990) Milán

planteaba aquella paradoja en términos esencialmente poéticos y autorreferentes: “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”. Ese camino, y Milán lo sabía, desemboca en el silencio, de modo que varios de los poemas incluidos en ese volumen sugerían la posibilidad de abandonar la prisión luminosa del poema autorreferente para intentar aprehender la realidad fugitiva.

La vida mantis es el testimonio de esta aspiración, siempre en movimiento y –fatalmente– siempre inconclusa. Cuando Milán escribe: “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, al leer el poema completo, entendemos que su significación va más allá del lenguaje y, pese a ello, sólo es posible gracias al lenguaje:

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” supondría la aceptación del poeta respecto de las formas del pasado como vía de acceso inmediata hacia el paraíso. No es así. La búsqueda del origen como forma de pureza es inaceptable para Milán: “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 sólo a partir del reconocimiento de la impureza, o quizá por ella y en ella misma, se encuentra un camino... ¿Hacia qué o hacia dónde?

La respuesta imbrica los ejes fundamentales de 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 inoculado toda la escritura de Milán: “un vaso de agua pura pero de verdad”. Como no hay una Verdad sino varias condicionadas por la historia y el lenguaje, nuestra posibilidad es sólo una aspiración. La “estancia insegura” del lenguaje poético aludida en su poema “Escribo con la certeza...” remite también al problema de la verdad y al poder de la palabra para revelar el mundo que le correspondía. Milán sabe que ya no le corresponde más y lo real, contaminado por la diversidad y por la ausencia de estructuras únicas, pone en entredicho la certeza de la palabra. Su posibilidad de comunicar la verdad sólo puede ser concebida 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 / 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”. Aunque insiste, reconoce que en esta discusión es ya imposible, e inútil, buscar la comunicación perdida entre lenguaje y cosa, y la tarea del poeta 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 Dante citado por Milán–, 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, serpiente –piénsala– 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. En la órbita inestable del lenguaje poético actual, donde no encontramos un “hacia dónde”, un “cómo”, el refugio en la solemnidad podría ser un salvoconducto para acercarse a las verdades esenciales. Solemnidad no es rigor y sí, muchas veces, un pesado lastre. Tal vez por eso Milán invoca la libertad del lenguaje, las sonoridades de su juego interno como el último resquicio para rehabilitar a la palabra: “A lenguaje dado lenguaje devuelto. / ¿El destino? ¿el origen? El pelo suelto” (*La vida mantis*).

La libertad del lenguaje poético llega a un punto extremo en el caso de Coral Bracho, quien comienza a publicar cuando la poesía mexicana está abandonando las querellas sociologizantes

para internarse en un camino nuevo. Este cambio, que afecta el plano de las formas a través de algunas tentativas experimentales es, como vimos en el caso de Orlando Guillén, la respuesta extrema de esta generación al autoritarismo del canon y de la realidad social.

Algunos de los poetas surgidos en aquel momento mantienen un vínculo al interior de sus textos con varias figuras centrales de la crítica de la cultura occidental. Tanto en Milán como en los primeros libros de Coral Bracho (*Peces de piel fugaz*, 1977 y *El ser que va a morir*, 1982) se alían varias corrientes de la filosofía contemporánea (Deleuze y Guattari, se ha señalado con frecuencia) junto con la concepción de la poesía moderna a la que subyace la duda frente al lenguaje como transmisor de verdades o de realidad. Por eso Bracho disloca la habitual función del lenguaje, altera sus secuencias y fragmenta el discurso poético. Quiere encontrar, quizá, los resortes internos de la materia que describe pero también de su propia enunciación.

Esa “materia prima” es tratada también por 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 casualmente 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 y a favor de una nueva lectura. Su *Antes de nacer* (1983), cuya construcción recuerda la de *Blanco*, de Octavio Paz, está sostenido por la idea del código genético inscrita en el ADN. Se trata de una obra abierta en la que el lector debe participar para su esclarecimiento. Su forma, según el propio Blanco afirma, “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 zíper: se abre y se cierra. Dos largas ristras de versos que se hablan y callan; se contradicen y se apoyan; se abren y se cierran”.⁵⁴ Sin embargo, esa misma condición hermética obstaculiza la comprensión total de un poema 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 Alberto Blanco ha puesto en juego un aspecto recurrente en 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 los que Escalante llamó “poetas discursivos”.

En Coral Bracho dicha característica se extrema. Su riesgo formal es conducido por la incesante exploración en el lenguaje, en la combinación de las palabras, como la única forma de reconquistar su esplendor:

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 par-

⁵⁴ Kimberly A. Ehrenman, “Las formas del instante: entrevista con Alberto Blanco”, www.fractal.com.mx/F25blanco.html

te 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.⁵⁵

La multiplicidad de sentidos que genera la combinación del lenguaje es la tentativa de Bracho, poeta que da cauce a un flujo autorreferencial y, a la vez, a un cuerpo del deseo, punto nodal en sus primeras obras a contracorriente del erotismo de “género” de muchas voces poéticas “femeninas”. En Bracho el lenguaje se convierte en cuerpo, en cosa tangible y maleable cuyas transformaciones fluyen al paso del tiempo. Así lo podemos ver, 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)

⁵⁵ Coral Bracho, “El lenguaje: punto de partida y de llegada”, *Letras Libres*, núm. 64 (abril, 2004), p. 96. Este texto fue leído por su autora al recibir el Premio Xavier Villaurrutia 2003, por *Ese espacio, ese jardín*.

Bracho asume la reestructuración de los signos. Por eso el deseo, el cuerpo y el amor se convierten, en *El ser que va a morir*, en cuerpos dentro de un cuerpo vivo, en signos e imágenes de una permanente metamorfosis:

Entre las híbridas texturas, el ansia;
bajo las yemas, las ventosas.
(Algas 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.

El uso de una sintaxis aparentemente ilógica hace del cuerpo poético una enramada, construida por aglutinación, pero también a la manera de esas guías herbolarias que trazan mapas o rutas para el entramado vegetal. A diferencia de Milán, quien ha encauzado su escritura hacia una poesía donde el concepto tiene un peso insoslayable, incluso por encima de la musicalidad del poema, Coral Bracho ha concentrado su atención 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*. Voz que trabaja por aglutinación de tiempos, formas, términos, metáforas y ritmos, su escritura se torna viva en la medida en que sus imágenes alcanzan cierta saturación.

También por aglutinación trabaja David Huerta. Sostenida en sus mejores momentos por un aliento versicular, la poesía de Huerta es una suerte de inmersión en el magma del lenguaje. O, también, se trata de una pulsión en donde la poesía realiza un movimiento de sístole y diástole gracias a un mecanismo de aglutinación-análisis-nueva aglutinación. Todo lo ve el poeta, todo lo huele y toca, pero también intuye, piensa y recuerda: “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”, dicen los primeros versos de *Incurable*.

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. Aparentemente, no escribe el poema sobre el poema, pero su escritura es en sí misma una reflexión sobre el quehacer poético visto desde diversos ángulos. Lo mueve la urgencia de encontrar una respuesta en el mundo del simulacro.

Lo real está ahí. No lo elude. Lo extenúa en su enunciación, lo adjetiva y metaforiza tantas veces como significados necesite.

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
inmóvil, entre el polvo y las hierbas, las calles frecuentadas
[...]

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 esta 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 cara en estas desatadas colocaciones
y debes hacerlo con una articulada prudencia, con una sonrisa de
animal joven, con un desdén meticuloso

(Versión, 1978)

La realidad transfigurada por la memoria y la metáfora hace de la obra de Huerta una cadena 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 una pluralidad inabarcable de otros *tús*.

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. En los últimos libros de Huerta –*La sombra de los perros* (1996) y *El azul en la flama* (2002)– la masa verbal del poeta, llena de deslumbramientos, cedió temporalmente su lugar a una poesía más vertical. En el transcurso algunos poemas

perdieron aquella “materialidad” del lenguaje que lo distinguía o la experimentación lúcida de sus posibilidades, cuya práctica nació de aquel “Arte de la duda” (*Versión*) pero también de una certeza: “En la amistad del lenguaje hay una fibra de quemadura”.

Se le ha criticado a Huerta el reiterado empleo de vocablos que lo distinguen como un léxico específico, de modo que aquel sello característico de *Incurable* o *Historia* aparece en sus nuevos libros como cosa ya leída:

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 en la flama*)

Sin embargo, no pueden leerse estos poemas olvidando que forman parte de la búsqueda que, por caminos diversos, ha emprendido este autor. “No escribo siempre desde el mismo lugar”, nos dice David Huerta en un intento de afirmar el espíritu mutante que anima a su poesía. Y es justamente en esa extraña amalgama —que a una veta del romanticismo alía el más puro surrealismo latinoamericano, por poner un ejemplo— que la búsqueda se convierte en una opción personal e intransferible de transformar la materia verbal jamás exenta de riesgos.

Aquella “fibra de quemadura” retorna en *La calle blanca* (2006) y nos hace saber, desde la palabra, nuestro fracaso frente a la historia, frente al lenguaje:

Todo está presente, sin embargo, en la curvatura de la interioridad. ¿Artista, dijiste? Nosotros no sabíamos nada, alguien nos trajo aquí, no dejó instrucciones, los víveres se acaban, la impedimenta nos aplasta. Nosotros vamos tocando el esplendor de la niebla, sedientos, cegados por el cansancio, agotados por la hipnosis de estos lugares que llamaron Adentro. ¿Quiénes? Allá afuera saben, las casas están lejos, el señor-cara-de-pájaro, creo, parecía saber de qué hablaba, pero nosotros nada sabemos, exhaustos, mordiendo apenas anillos de fríos maderámenes, hogazas de ardor infinitesimal. Nada sabemos, avanzamos. Nada hay aquí, donde estamos, donde somos. Niebla, restos inalcanzables.

Pilas de seres olvidados, muertos o detenidos contra paredes infinitas, circulares, ajenas a la materia por su peso y volumen. Se cuece la piel de frío y de calor. Las manos tiemblan y los ojos se borran contra el viento devastador.

Finalmente y como en los otros poetas que hemos agrupado en esta sección, la tentativa de David Huerta no es otra que la de asumir el poema como una interrogación permanente del lenguaje poético en su orientación hacia el legado de la tradición o vuelto hacia el futuro incierto pero, también, la verificación de que las preguntas esenciales sólo pueden expresarse, aún, en la poesía.

EPÍLOGO

El 31 de agosto de 2000, pasadas las elecciones que dieron lugar al triunfo de Vicente Fox, su equipo de transición dio a conocer el proyecto de una “Consulta Cultural Pública”, 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 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*”.¹

No fue tan sorprendente el sonado fracaso de ese proyecto, cuya primera consecuencia fue el escaso interés del nuevo gobierno por considerar sus resultados. Otras más sí fueron inesperadas: la palpable evidencia de la pérdida del control cultural de los antiguos grupos que lo detentaban y el desmantelamiento del edificio de la cultura en favor de una enorme burocracia analfabeta, pero con título.

En esta circunstancia, ¿dónde estaban los poetas? Una revisión de la encuesta nos permite reconocer el nulo interés que sus ideas suscitaban entre quienes conformaron la consulta. Dividida en dos (“una dirigida al público interesado en la cultura, y otra dirigida a expertos, profesionales y concededores”), para

¹ “*Letras Libres* y la consulta cultural”, *Letras Libres*, núm. 22 (octubre, 2000), p. 28.

su segunda parte se consultó a 490 “conocedores y especialistas en temas culturales”.² De acuerdo con la lista que la empresa GAUSSC hizo pública en el portal de *Letras Libres* en internet, sólo nueve poetas fueron convocados (el 1.2% del total). De ellos, cinco pertenecían al grupo que hemos venido comentando: Alberto Blanco, Adolfo Castañón, David Huerta, Víctor Manuel Mendiola y Verónica Volkow. Este escenario no era gratuito. Quienes 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 expuestas en la reflexión de José Emilio Pacheco sobre el declive del verso –forma predilecta de los escritores e intelectuales hasta el siglo XIX– frente al posterior monopolio de la prosa, la revisión de la historia cultural del país nos permite también asegurar que esa razón formal (en su sentido literario) no fue la única que llevó a muchos poetas al abandono de su papel como intelectuales públicos.

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 y 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 cómo el peso

² Grupo de Asesores Unidos, “Consulta cultural a conocedores” *Letras Libres*, núm. 22 (octubre 2000), p. 10.

específico de la literatura, eje de la vida artística y crítica del país, cedía su lugar a la creciente importancia de una opinión pública ávida de líderes de opinión, sus profesionales. También fueron testigos de 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. ¿Para qué habrían de ser consultados sobre asuntos de economía, política o sobre cualquier otro aspecto, si ya existían especialistas graduados cuya opinión resultaba más pertinente, legitimada por el currículo, que la de los poetas, quienes opinaban, acaso, 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 ellos el ejemplo de un intelectual que hasta sus últimos días, para bien o para mal, promovió la discusión pública en todo orden. Aunque la figura omnipresente de Paz influyó en buena medida, no puede adjudicarse al enorme espacio que ocupó dentro de la cultura nacional la falta de otras figuras poéticas jóvenes que hicieran contrapeso a su actividad intelectual y que, salvo contadas excepciones ya señaladas atrás, siguieran los pasos de poetas como Zaid o Pacheco. Tampoco se puede llamar, como razón, a la indolencia.

Por encima de estas probables explicaciones existe 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”; en *Los hijos del limo* lo hizo también sobre el arte moderno que “no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo”. Porque la “modernidad” había cambiado de casa, o porque nunca habíamos llegado a esa otra “modernidad” –la oficial, en la que el Estado mexicano se ha empeñado desde su constitución–, la mayor parte de los poetas mexicanos de la “generación del desencanto” no se ocuparon durante mucho tiempo de esa discusión.

A partir de 1968, distintos momentos de la historia del país pareció reunir a estos poetas (en los últimos tiempos, por ejemplo, alrededor o en contra de una figura no por carismática menos equívoca: Andrés Manuel López Obrador). Pero en lo general no abonaron a la crítica pública reflexiones considerables. Su trabajo, constreñido a la poesía, ha sido una forma de resistencia, desde el lenguaje poético, contra el lenguaje oficial. 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.

De aquella poesía que, mediante el uso de vocablos y formas que violentaban las convenciones sociales, políticas o culturales buscaba denunciar un mundo cuyos valores sólo despertaban escepticismo, se llegó a una poesía de la “experiencia”, cuyo interés central fue replantear, 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 esceptica en una comunión con la realidad más vasta del mundo, percibido, no obstante, desde nuestra realidad de todos los días. 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 encontraron dos respuestas, dos caminos también que asumen la experiencia poética como una “experiencia interior” o como un regreso al origen concreto (la “tierra nativa”) o mítico-sentimental: la infancia. La revelación última, el último reconocimiento, provendría del contacto con aquello que los trasciende –sea un orden natural o un ayer percibido como espacio privilegiado 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 cuya escritura confía en el poder de la reminiscencia como medio para crear ese otro sitio, alguna vez *original*. Opera entonces un doble mecanismo en cuyo inicio, muchas veces 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 poética como una manera de propiciar la aparición de lo otro. Poesía que evoca e invoca, la de algunos poetas mexicanos 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, reales 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 desdobra 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. Para varios de los poetas aquí tratados, tradición implica fidelidad a los maestros. Fidelidad que deviene permanencia, en el trabajo 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 aquella y la tradición es el lugar del homenaje. Más tributo que búsqueda: una conversación de acompañamiento más que diálogo inquisitivo. Tal vez no se trata de una concepción particular sobre la tradición, sino de una actitud ante la autoridad del pasado, de modo que la función de 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). La tarea de resguardar la tradición actúa bajo la premisa normativa del *deber ser*, de la fidelidad a las formas más tradicionales como necesaria licencia para el ejercicio poético. 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 su escritura está encaminada hacia la solución, o al menos el reconocimiento, 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 perpetuación son el origen de una escritura que busca para encontrarse y recuperarse al mismo tiempo, consciente de que entre el que dice y el lenguaje se levanta una barrera suspicaz hacia el poder de las palabras. Esta poesía reflexiona sobre su propia tensión, acerca de sus mecanismos constitutivos y su función como productora de verdad: una verdad poética, autosuficiente y autogeneradora pero, sobre todo, crítica.

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.

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.

ARGÜELLES, JUAN DOMINGO

1997 *Diálogo con la poesía de Efraín Barolomé*. Cuadernos de Malinalco 25. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

2001a *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.

ASIAIN, AURELIO

1988a "Incurable de David Huerta." En: *Vuelta* 138 (mayo): 50-53.

1988b "De generación." En: *Vuelta* 143 (octubre 1988): 68.

1992 "Defensa de la literatura difícil [Editorial]." En: *Vuelta* 188 (julio): 11a.

AURA, ALEJANDRO

1967 *Poesía joven de México*. México: Siglo XXI.

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.

1991a *Cantos para la joven concubina y otros poemas dispersos*. México: Editorial Cuarto Creciente.

1991b *Música lunar*. México: Joaquín Mortiz.

1995 *Corazón del monte*. Los Cincuenta. México: Coordinación de Descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Coahuilense de la Cultura.

1995 *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 / 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.

BATIS, HUBERTO

1994 *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Lecturas Mexicanas. Tercera Serie 71 / Presentación de Luis Mario Schneider. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- BATIS, HUBERTO (*continuación*)
 2001 *Por sus comas los conoceréis*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BAUDELAIRE, CHARLES
 1977 “Nuevas notas sobre Edgar Poe.” 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.
- BEGUIN, ALBERT
 1981 *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
 1986 *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 / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BENÍTEZ, FERNANDO
 1980 “150 sábados.” En: *Sábado* 150 (20 de septiembre): 2-3.
- BERLIN, ISAIAH
 2000 *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BLANCO, ALBERTO
 1979 *Giros de faros*. Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
 1980 *El largo camino hacia ti*. Cuadernos de Poesía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 1983 *Antes De Nacer*. México: Editorial Penélope.
 1985 *Tras el rayo*. México: Cuarto Menguante.
 1987 *Cromos*. Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica.
 1988 *Canto a la sombra de los animales*. México: Galería López Quiroga.

BLANCO, ALBERTO (*continuación*)

- 1990 *El libro de los pájaros*. México: Ediciones Toledo.
- 1992a *Triángulo amoroso*. Margen de poesía, 5. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1992b *Materia prima*. El ala del tigre. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1992c *Cuenta de los guías*. Poesía. Méxco: Era.
- 1993 *Amanecer de los sentidos*. Lecturas Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 1998a *El corazón del instante*. Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1998b *Este silencio*. México: Verdehalago.
- 2000 *El origen y la huella*. San Diego: Circa.
- 2003 *El libro de las piedras*. Práctica Mortal. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

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

- 1995 *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama.

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.

BRACHO, CORAL

- 1977 *Peces de piel fugaz*. México: La Máquina de Escribir.
- 1982 *El ser que va a morir*. México: INBA / Joaquín Mortiz.

BRACHO, CORAL (*continuación*)

- 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 Ítaca?* 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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 1993 *Incubus*. Margen de poesía. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1996 *Antología desordenada*. Los Cincuenta. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Cultural de Aguascalientes.
- 2002 *Coliseo*. México: Joaquín Mortiz / Planeta

CASA DEL TIEMPO

- 1985 “Editorial.” En: *Casa del Tiempo* 5 (febrero-marzo): 1.

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.

CHÁVEZ, ELÍAS

- 1976 “Carlos Pellicer, senador: Me acuso de no haber hecho el bien.” En: *Proceso*, 2 (13 de noviembre): 0002-57.

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 (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 raquíutica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?” 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](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.

1992a *Moirá*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura.

1992b *Casuarinas*. El ala del tigre. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

1993 *Poemas desde la India*. Margen de poesía. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

1996 *Urracas*. México: Aldus.

2000 *Los sueños. Elegías*. Práctica Mortal. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CROSS, ELSA (*continuación*)

2002 *Ultramar. Odas*. México: Fondo de Cultura Económica.

2004 *El vino de las cosas. Ditirambos*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

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 I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DELTORO, ANTONIO

1984 *¿Hacia dónde es aquí?* México: Penélope.

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.” 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 1925*. México: Fondo de Cultura Económica.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER

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.

ELIZONDO, SALVADOR

1975 “Libros de texto o catecismo.” En: *Plural* 42 (marzo): 79-81.

ELIOT, T. S.

1997 “Tradition and the Individual Talent.” En: *The Sacred Wood*. London: Faber and Faber.

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/25blanco.html (Consultado el 20 de octubre de 2005).

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*. (18 de julio): 0350-36.

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*, (18 de febrero): 0433-48.

1988 *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

1992 “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca.” 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.

ESPINOSA, JORGE LUIS

1993 “La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández”. En: *Unomásuno* (18 de agosto): 31.

FERNÁNDEZ, FERNANDO

1994 “De frente a *Incurable*.” En: *El Dominical* 220 (7 de agosto de 1994): 18-21.

FUENTES, CARLOS

1972 “Opciones críticas en el verano de nuestro descontento.” En: *Plural* 11 (agosto): 3-9.

1972 “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).” En: *¿Por qué no es útil la literatura?* / Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. Madrid: Hiperión.

GARCÍA RIERA, EMILIO

1986 *Historia del cine mexicano*. México: 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..., prólogo de Vicente Quitarte. Textos de Huma-

nidades 25. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

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. http://www.senado.gob.mx/med-lla_belisario.php (Consultado el 14 de abril de 2004).

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): 0682-37.

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 conocedores.” En: *Letras Libres* 22 (octubre): 10. El documento puede revisarse en: <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. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

HAMBURGER, MICHAEL

1991 *La verdad de la poesía*. 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.
- 1994a *Moneda de tres caras*. México: El Equilibrista.
- 1994b *El infierno es un decir*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 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 Sinta]. Ataranzas. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- 2004 *Imán para fantasmas*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

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* (28 de diciembre): 0582-34.

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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

2002 *El azul en la flama*. México: Era.

2003 “Libros y otras cosas. Poesía y narrativa.” En: *El Universal* (25 de enero) http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/web_histo_columna.despliega?var_id=27908&var_fecha=25-ENE-03 (Consultado el 25 de enero de 2003).

2006 *La calle blanca*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

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.

JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO

- 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 / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

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): 27-42.
- 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).
- 1999 “Presentación.” En: *Letras Libres* 1 (enero): 6.
- 1999 “Chiapas: Redención o democracia.” En: <http://www.lettraslibres.com/interna.php?num=1&rev=1>. (Consultado el 24 de julio de 2005).

LETRAS LIBRES

- 2000 “*Letras Libres* y la consulta cultural.” En: *Letras Libres* 22 (octubre): 28-33.

LIZALDE, EDUARDO

- 1993 *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991).* México: Fondo de Cultura Económica.

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.* / 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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MACÍAS, ELVA

1971 *Los pasos del que viene.* Nuevo León: Sierra Madre.

1975 *Círculo de sueño.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

1982 *Imagen y semejanza.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

1989 *Lejos de la memoria.* México: Joan Boldó i Climent.

1993 *Ciudad contra el cielo.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

2001 *Mirador (1975-1993).* Poemas y Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS

1949 *Literatura mexicana: siglo xx, 1910-1949.* México: Robero.

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.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS y CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

1995 *La literatura mexicana del siglo xx.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MEDINA PORTILLO, DAVID

1993 “Luz de mar abierto.” En: *Vuelta* 199 (junio): 41.

MÉNDEZ ESTRADA, RAMÓN

- 2004 “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista.” <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 / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2003 *Tan oro y ogro* (1987-2002). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MILÁN, EDUARDO

- 1989 *Una cierta mirada. Crónica de poesía.* México: Universidad Autónoma Metropolitana / Juan Pablos.
- 1991 *Errar.* México: El Tucán de Virginia.
- 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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 1997 *Alegrial.* Madrid: Ave del paraíso.
- 1999 *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente.* / Eduardo Milán y Ernesto Lumberras. México: Aldus

MOLINA, JAVIER

- 1984 “Ningún poeta puede separar su obra de la experiencia del mundo.” En: *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 (marzo): 77-81.

MONSIVÁIS, CARLOS

- 1966 *La poesía mexicana del siglo xx.* México: Empresas Editoriales.

MONSIVÁIS, CARLOS (*continuación*)

- 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.
- 2009 “Los reprimo para que me entiendan.” En: *El Universal*, <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/45996.html> (Consultado el 20 de octubre de 2009).

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.” En: *La línea y el círculo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

NEXOS

- 1978 “Editorial.” En: *Nexos* 1 (enero): 3.
- 1992 “Nexos y el colquio 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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

OCHOA SANDY, GERARDO

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

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.

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.

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." En: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México: Seix Barral.

PAZ, OCTAVIO (*continuación*)

- 1986 “Laurel y la poesía moderna.” En: *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española.* / Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz, México: Trillas.
- 1992 “La conjura de los letrados.” En: *Vuelta* 185 (abril): 9-14.
- 1993 *Obras completas.* T. 3., *Fundación y disidencia.* México: Fondo de Cultura Económica / Círculo de Lectores.
- 1994 *Obras completas.* T. 4., *Generaciones y semblanzas.* México: Fondo de Cultura Económica / Círculo de Lectores.
- 1999 “Carta a Enrique Krauze.” En: *Letras Libres* 1 (enero): 8.

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.

PROCESO

- 1976 “Editorial.” En: *Proceso* (8 de noviembre): 0001-01.

QUIRARTE, VICENTE

- 1978 *Teatro sobre viento armado.* Cuadernos del Caballo Verde. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- 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, Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Acatlán.
- 1982b *Puerta del verano.* Guadalajara: Cuarto Menguante.

- 1982c *Vencer a la blancura*. Libros del bicho. México: Premiá.
 1985 *Bahía Magdalena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
 1986 *Fragmentos del mismo discurso*. Correo Menor. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
 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* (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 *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.

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 (Consultado el 12 de abril de 2004).

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." 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: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SERRANO, PEDRO

1985 "Por una literatura joven." En: *Casa del tiempo* 5 (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.

SIMÕES, JOÃO GASPAR

1987 *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*. México: Fondo de Cultura Económica.

SOSA, VÍCTOR

1995 "Más allá de la máscara poética." En: *El Semanario de Novedades* 670 (19 de febrero): 3.

STANTON, ANTHONY

1998 "Tres antologías: la formulación del canon." En: *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Vida y pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

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. México: Fondo de Cultura Económica.

TOLEDO, ALEJANDRO

1994 *Creación y poder. Nueve retratos de intelectuales*. / Alejandro Toledo y Pilar Jiménez Trejo. México: Joaquín Mortiz.

TORRE, MÓNICA DE LA

2002 *Reversible monuments. Contemporary Mexican Poetry*. / M. de la Torre y Michael Wieggers. Intr. de Eliot Weinberger. Washington: Copper Canyon Press, 2002.

TORRES BODET, JAIME

1985 *Tiempo de arena*. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.

TRUJILLO, JULIO

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 / INBA / Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1991 *Origami para un día de lluvia*. Valencia: Pre-textos.
- 1999 *El plato azul*. México: Ditoria.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

- 2004 "Lema de la Universidad Nacional". En: <http://serpiente.dgsc.unam.mx/rectoria/htm/lema.html> (Consultado el 23 de marzo de 2005).

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 (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 (marzo): 4-10.
- 1989 "Nuevas voces de la poesía mexicana: seis casos." En: *Revista Iberoamericana* LV / 146-147 (enero-junio): 1195-1207.

VOLKOW, VERÓNICA

2004 *Oro del viento*. México: Era / Conaculta.

VOLPI, JORGE

1998 *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era.

WEBER, MAX

1998 *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Ediciones Coyoacán.

WILLIAMS, WILLIAM CARLOS

1983 "Revelación." / Trad. de William Rowe y Hugo Gola. En: *El poeta y su trabajo II*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

WOLDENBERG, JOSÉ

1998 *Memoria de la izquierda*. México: Cal y Arena.

Z Aid, 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.

1988 *De los libros al poder*. México: Grijalbo.

1990 "Intelectuales." En: *Vuelta* 168 (noviembre): 21-23.

2001 "Lo que pedía nacer." En: *A treinta años de Plural (1971-1976)*. / Edición de Marie-José Paz, Adolfo Castañón y Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica.

ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL

1999 *Nueva poesía latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana.

ÍNDICE

Prólogo	11
Una generación de poetas.....	15
El ocaso de los poetas intelectuales	19
<i>Acatempan Revisited</i>	19
Breve crónica de la cultura nacional.....	29
El surgimiento de una generación de poetas.....	58
La generación del desencanto	81
Vertientes de la poesía mexicana contemporánea.....	91
Epílogo	197
Bibliohemerografía	205

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto",
de Malva Flores,
se terminó de imprimir el 27 de octubre de 2010,
en editorial Master Copy S.A. de C.V.
Av. Coyoacán 1420, col. Del Valle,
del. Benito Juárez, CP 03220, México, D.F., tel. 55242383.
La edición consta de 500 ejemplares, más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Formación y edición: Dirección Editorial UV.

*E*l ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto” gira alrededor de dos temas fundamentales: la poesía y la crítica. Ambas cuestiones son abordadas desde sus posibilidades más amplias, es decir, como un ejercicio particular pero, también, en cuanto a su papel colectivo. En ese contexto, la autora analiza a la generación de poetas marcados por los trágicos acontecimientos de 1968 en México y la paulatina desaparición, a partir de esta fecha, de una figura destacada en la historia de nuestro país: el poeta como conciencia crítica de la comunidad. Malva Flores complementa este volumen con el examen pormenorizado de las diversas vertientes que ha tomado la poesía escrita por dichos autores, las manifestaciones y preocupaciones de una generación que hoy determina, sin duda, el cauce central de nuestra poesía.

Malva Flores (Ciudad de México, 1961) es poeta y ensayista. Autora, entre otros, de *Luz de la materia* (Era, 2010); *Passage of the Tree* (Literal Publishing, 2006) y *Casa nómada* (Joaquín Mortiz, 1999). Ha obtenido el Premio Nacional de Ensayo José Revueltas, 2006; el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, 1999 y el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino, 1991. En 2000 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la UV.



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

ISBN: 978-607-502-043-3



9 786075 020433 >