



EL COLEGIO
DE MÉXICO

MTRO. ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

TEMAS Y VARIACIONES DEL POEMA EXTENSO MODERNO EN MÉXICO: *CADA
COSA ES BABEL* DE EDUARDO LIZALDE, *DE CÓMO ROBERT SCHUMANN FUE
VENCIDO POR LOS DEMONIOS* DE FRANCISCO HERNÁNDEZ, Y *A PIE* DE LUIGI
AMARA

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica

ASESOR: DR. ANTHONY STANTON

Ciudad de México, 2016

A mis queridos padres, hermanos,
y mi pequeño sobrino.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a mi familia por su incondicional apoyo en los momentos más difíciles, que no fueron pocos. Tanto mi madre y mis hermanos que están conmigo, como mi padre que desafortunadamente ya no me acompaña, saben bien todo lo que les debo. A mis amigos de la academia y de la vida, quienes con sus consejos y camaradería me alentaron en todo momento, atenuando las complicaciones de la vida y alegrando los ratos compartidos. Imborrable deuda.

También agradezco a los funcionarios de El Colegio de México, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Asuntos Escolares y la Biblioteca Daniel Cosío Villegas por su generosa y desinteresada ayuda. A la Doctora Luz Elena Gutiérrez de Velasco y el Doctor Rafael Olea Franco, directores del CELL durante mi estadía como estudiante, mi más sincero agradecimiento por sus buenos oficios y constante apoyo.

Extiendo mi reconocimiento al Doctor Anthony Stanton, quien me asesoró en la elaboración de mi proyecto doctoral, resolviendo dudas y encaminando situaciones. A todos los maestros que me brindaron su valioso conocimiento en las aulas de clase, pues en gran parte son los responsables de que este barco, en la medida de sus posibilidades, anclara en buen puerto. Mención especial a la Doctora Carmen Álvarez Lobato a quien, indudablemente, debo mucho de lo que soy. Mi agradecimiento a la Doctora Cecilia Graña, por su valiosa y orientadora lectura. No olvido al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por su respaldo económico en estos años de labor académica e investigativa. Por último, mi enorme e incondicional gratitud con México, siempre México.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
---------------------------	----------

CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN DEL POEMA EXTENSO MODERNO

1. El arte y el pensamiento moderno	18
2. La poesía moderna.....	23
3. El poema extenso moderno.....	26
3.1 ¿Qué se entiende por extensión?	30
3.2 El problema genérico.....	32
3.3 El “yo” lírico y el “yo” narrativo.....	36
3.4 Estética de contrastes.....	41
3.5 La escritura y la lectura	44
3.6 Posibilidades del poema extenso moderno.....	48
4. Algunas precisiones finales.....	55

CAPÍTULO II

EL POEMA EXTENSO MODERNO EN LA TRADICIÓN MEXICANA

1. Desarrollo del poema extenso moderno en México	58
2. Temas y modelos del poema extenso moderno en México.....	71
2.1 El viaje.....	71
2.2 La ciudad	77
2.3 La relación amorosa.....	82
2.4 Biografía y autobiografía.....	87

2.5 Poemas reflexivo	91
2.6 Interacción genérica.....	97
2.7 Otras líneas temáticas y conceptuales	100
3. A manera de conclusión.....	104

CAPÍTULO III

CRÍTICA DEL LENGUAJE EN *CADA COSA ES BABEL* (1966): LOS LÍMITES DE LA PALABRA POÉTICA

1. Eduardo Lizalde: Entre la tradición y la ruptura.....	108
2. <i>Cada cosa es Babel</i> y el nacimiento tardío de un poeta.....	113
2.1 El epígrafe y la tradición literaria.....	123
2.2 Diálogo entre Eduardo Lizalde y José Gorostiza.....	135
2.3 Filosofía y teoría del lenguaje.....	140
2.4 La poesía como expresión abierta de la realidad.....	152

CAPÍTULO IV

EL HÉROE ROMÁNTICO EN *DE CÓMO ROBERT SCHUMANN FUE VENCIDO POR LOS DEMONIOS* (1988): ENTRE LO BIOGRÁFICO Y LO POÉTICO

1. Francisco Hernández: Entre copleros y poetas.....	166
2. <i>De cómo Robert Schumann</i> en la propuesta artística de Hernández	170
2.1 Cruce de caminos: el poeta contemporáneo y el músico romántico.....	181
2.2 La musicalidad del poema dramático	193
2.3 La imagen poética.....	198
2.4 Creación mitológica de los personajes	202
2.5 La tragedia del héroe romántico	207

CAPÍTULO V

LA CIUDAD DE MÉXICO EN *A PIE* (2010): EL CAMINANTE Y LA INVENCIÓN DEL ESPACIO URBANO

1. Luigi Amara: entre el ensayo y la poesía.....	220
2. <i>A pie</i> en la tradición de la “ciudad literaria”	225
2.1 Confluencia genérica.....	230
2.2 Dialéctica de la palabra y la imagen.....	242
2.3 El ritmo de la caminata.....	252
2.4 Construcción del paisaje urbano.....	259
CONCLUSIONES	271
BIBLIOGRAFÍA	281

INTRODUCCIÓN

Quizás una de las frases más celebradas de José Lezama Lima es aquella en que define la poesía como “un caracol nocturno en un rectángulo de agua”, comúnmente atribuida al temperamento travieso y genial del literato cubano o al estilo complejo, desbordante y marcadamente barroco de su escritura. Sin embargo, esta particular definición, que más parece un acertijo para confundir a los no iniciados o una espléndida broma dedicada a teóricos e intelectuales, posiblemente es una de las más inteligentes conceptualizaciones de la creación poética, de naturaleza emotiva, contrastante y aglutinante. Sí, la poesía es oscura como la noche y cristalina como el agua, natural como un caracol y artificial como un rectángulo; es decir, la palabra poética desborda toda denominación y clasificación, ya que nace en la amplitud del deseo, en la urgencia de la expresión que anhela manifestar el universo en toda su multiplicidad.

Precisamente, la exploración de contrarios en la creación literaria alimenta la construcción del poema extenso moderno, donde la variedad y la unidad, la recurrencia y la sorpresa, la precisión y el desarrollo –como señala Octavio Paz en su esclarecedor ensayo “Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)”–, sostienen las búsquedas expresivas del artista que desea representar la complejidad de su mundo –tanto interno, como externo– con todas sus posibilidades y dimensiones. De allí que –siguiendo las reflexiones de María Cecilia Graña– la tensión que se presenta entre los elementos contradictorios que se reúnen en el poema extenso muestre la naturaleza moderna de esta forma creativa, “y esta tensión hace que el texto del poema largo se vuelva proteico como ella, en cuanto lugar de la

querella entre lo mismo y lo diverso, entre lo antiguo y lo moderno”.¹ Así pues, en esta investigación doctoral se reflexiona sobre las posibilidades formales y temáticas del poema extenso moderno en la literatura mexicana, con el objeto de reconocer su importancia creativa en las letras nacionales, responder al reducido número de estudios críticos sobre esta práctica poética, y reflexionar sobre su particular tradición que se sostiene en la pluralidad y la diferencia.

En la literatura occidental la forma extensa del poema se remonta a la épica clásica,² y su constante presencia histórica se manifiesta en composiciones de gran valor estético y cultural que mantienen su vigencia en la actualidad. Así pues, el poema extenso ha pasado por una serie de transformaciones, producto de las cambiantes preocupaciones estéticas, estilísticas, sociales y culturales de diversas escuelas o movimientos literarios que aportan sus propias preceptivas artísticas, las cuales se relacionan en dinámicas de apropiación e innovación con las poéticas anteriores. Si bien el poema de largo aliento conserva unos rasgos comunes que permiten reconocer las producciones más recientes como parte de una larga tradición literaria, también ha sufrido profundas modificaciones que, desde finales del siglo XIX, impulsan otras dinámicas de recepción y creación del texto poético; de manera que “while the form has survived, the construction of the long poem has varied with history and dramatically changed with the burgeoning of industrial society”.³ Por consiguiente, la transformación de la sociedad y del arte moderno desembocó en la configuración de nuevas

¹ María Cecilia Graña, “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, *Cuadernos Americanos*, 117 (2006), p. 202.

² Octavio Paz, “Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)”, en *Obras completas. Excursiones / Incursiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, vol. 2, p. 76.

³ Steven Henry Madoff, “Long Poems”, *The Threepenny Review*, 12 (1983), p. 8.

prácticas y formas del poema extenso que en la tradición latinoamericana despuntan con el Modernismo.⁴

En este sentido, vale resaltar el lugar de la silva en la configuración del poema extenso hispanoamericano, pues en esta forma métrica se manifiesta el deseo del escritor por conjuntar el discurso poético con el desarrollo detenido de una anécdota o reflexión, que despunta en la imagen del peregrino dolido de amor en las *Soledades* de Luis de Góngora, en el viaje espiritual e intelectual de la voz poética en *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, o en la exaltación de la identidad latinoamericana en *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, por mencionar algunos ejemplos. Además, con las renovaciones métricas de la silva modernista incluso se adelanta el camino para el desarrollo del verso libre en nuestra tradición poética.

El poema extenso moderno en México cuenta con una amplia y sólida tradición que se refleja en el interés de reconocidos escritores por esta forma poética: Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y José Emilio Pacheco, por mencionar algunos. Asimismo, numerosos jóvenes encuentran en el poema de largo aliento una práctica creativa en la que proyectar su

⁴ Los elementos que permiten asociar el movimiento modernista con la presencia de una modernidad artística y cultural en nuestra literatura, se pueden resumir, *grosso modo*, en tres núcleos: 1) la modernización técnica, comercial, económica y comunicativa a la que accedieron los países latinoamericanos a finales del siglo XIX; 2) la intención de los escritores americanos de distanciarse de la tradición hispana y abrirse a otras literaturas como la francesa, con el objeto de renovar su propia creación literaria; y 3) la defensa de la autonomía del arte con la apropiación del famoso lema parnasiano: *l'art pour l'art*. En este sentido, Federico De Onís afirma que “el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. Ésta ha sido la gran influencia extranjera, de la que Francia fue para muchos impulso y vehículo, pero cuyo resultado fue tanto en América como en España el descubrimiento de la propia originalidad, de tal modo que el extranjerismo característico de esta época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo” (*España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Santander, Universidad de Puerto Rico, 1955, pp. 183 y 184).

visión estética y del mundo. En este sentido, no es de extrañar el importante desarrollo de esta forma poética, en términos de cantidad y calidad, durante todo el siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, con creaciones literarias de amplio y merecido prestigio como *Urbe* (1924), *Muerte sin fin* (1939) y *Piedra de sol* (1957), entre otros importantes poemas de la tradición mexicana. Al respecto, Alberto Paredes señala que:

el poema extenso es medular en la poesía mexicana (...) Ya Ignacio Rodríguez Galván, en el siglo antepasado, con la “Profecía de Guatimoc”, arrancó a Menéndez Pelayo el juicio todavía citable de “la obra maestra del romanticismo mexicano”. ¿Tendencia de un país más allá de la conciencia de sus hacedores de poesía?, ¿exceso de coincidencias? El “Idilio” de Díaz Mirón, el “Himno de los bosques” y el “Idilio salvaje” de Manuel J. Othón, incluso la sagacidad para cantar lo cotidiano en “La suave Patria” de López Velarde toman la senda del poema extenso. Después de ellos: el poema teatral de Reyes, *Ifigenia cruel*; el aluvión de Contemporáneos: los “Esquemas para una oda tropical” (Pellicer), *Sinbad el varado* (Owen), *Canto a un dios mineral* (Cuesta), *Muerte sin fin* (Gorostiza). Y después todavía: varios logros mayores de Paz desde “Piedra de sol” hasta “Nocturno de San Idelfonso” son poemas extensos organizados en estancias o cantos de relativa independencia. Diversos poemas de Efraín Huerta, Jaime Sabines, Alí Chumacero, el transterrado Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca, la bella “Lamentaciones de Dido” de Rosario Castellanos, el aliento global de José Carlos Becerra... Todos ellos muestran la riqueza y pluralidad del poema extenso en México.⁵

En esta tesis doctoral estudio tres poetas mexicanos de diferentes generaciones, con propuestas artísticas distintas, para reflexionar sobre la pluralidad del poema extenso en las letras nacionales y la posibilidad de pensar una tradición literaria que se construye no solamente a partir de las afinidades artísticas y similitudes textuales, sino que se estructura desde la innovación y el contraste, de suerte que prácticas creativas heterogéneas –en términos estructurales, estilísticos y comunicativos– constituyen un proceso conjunto de exploración y experimentación literaria que apuntala el desarrollo del poema de largo aliento en nuestro territorio. En este sentido, la discusión teórica y crítica se propone en

⁵ En *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, Sello Bermejo, 2004, pp. 19 y 20.

términos de analogía y divergencia, al rescatar las características principales o rasgos comunes de la forma extensa del poema, sin negar la pluralidad de caminos que el escritor puede recorrer en la creación de sus producciones artísticas.

La delimitación del objeto de estudio responde a una lectura cuidadosa de la tradición del poema extenso moderno en México, en la que se revisó poco más de un centenar de composiciones publicadas desde principios del siglo XX hasta nuestros días, las cuales destacan por la importancia del poeta o de su obra en las letras nacionales. Esta visión panorámica sugirió una comprensión diacrónica del fenómeno literario, que manifestó las múltiples posibilidades creativas del poema de largo aliento, de modo que se optó por estudiar tres composiciones publicadas con dos o tres décadas de distancia, y con características formales y temáticas particulares –en términos de originalidad y complejidad–, para presentar la pluralidad y riqueza de la forma extensa del poema en la literatura mexicana contemporánea.

Así pues, tenemos tres poetas con distintas recepciones en la literatura mexicana: Eduardo Lizalde, como un poeta mayor, ampliamente reconocido y aplaudido por la crítica nacional; Francisco Hernández, como un escritor igualmente maduro e importante en nuestra tradición poética, aunque con una relación más distante del *establishment* cultural; y Luigi Amara, un poeta relativamente joven, que pertenece a la última generación de artistas que empiezan a ocupar un lugar en las letras nacionales.

En los tres casos se analizan sus primeros poemas extensos importantes, que constituyen un logro creativo y un parteaguas en relación con sus obras literarias posteriores, tanto por su calidad artística, como por la consolidación de las preocupaciones

formales y temáticas que venían desarrollando desde sus más tempranas composiciones. De Eduardo Lizalde se estudiará su poema filosófico *Cada cosa es Babel* (1966); de Francisco Hernández, su biografía poética *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988); y de Luigi Amara, su poema sobre la Ciudad de México *A pie* (2010). Cada una de las obras muy diferentes en su estructura, lenguaje y contenido, y compuestas en contextos creativos diferentes –aproximadamente veinte años de distancia–, lo que posibilita observar las constantes y variantes del poema extenso moderno en la tradición mexicana. Además, casualmente, los tres poemas se escribieron cuando sus creadores estaban *ad portas* o recién cumplían sus cuarenta años.

En el primer capítulo se analizan las particularidades del poema extenso moderno, al construir un marco conceptual que permite comprender sus posibilidades artísticas, sin pretender establecer una definición cerrada que contradiga su pluralidad y apertura creativa. La discusión empieza por apuntar algunas características del arte y el pensamiento modernos, que manifiestan diferencias puntuales entre los poemas clásicos de largo aliento, y las nuevas propuestas estructurales, temáticas y estéticas que se consolidan en las composiciones deudoras de los movimientos vanguardistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Acto seguido, se proponen algunas líneas de discusión en torno a la extensión del poema, su lugar dentro de las formas genéricas tradicionales, su carácter proteico y aglutinante, sus particulares posibilidades de creación y recepción literarias, entre otros aspectos, para evaluar su complejidad conceptual y compositiva, y así esclarecer los vasos comunicantes que mantiene con la tradición literaria y la manera en que desmonta, transgrede y/o reconfigura las definiciones comunes de poesía, sujeto lírico y género

literario, entre otras. En este sentido, el capítulo reúne diversas reflexiones y teorizaciones sobre el poema extenso moderno provenientes de la academia hispanoamericana, anglosajona y francesa, para alimentar una discusión que en nuestra tradición intelectual y crítica –mas no creativa– está un poco descuidada o, por lo menos, no se estudia con la misma profundidad y amplitud que en las universidades norteamericanas o europeas. Al finalizar, se presentan algunos modelos o tipos de poemas extensos que considero son los más recurrentes, y que pueden reunir las propuestas creativas más comunes e importantes de esta práctica textual.

En el segundo capítulo se estudia el desarrollo del poema extenso moderno en las letras mexicanas, al proporcionar una visión panorámica de las constantes y variantes – tanto conceptuales como creativas– de esta forma poética. En consecuencia, se plantea un recorrido que inicia con el Modernismo, continúa con la vanguardia mexicana – particularmente con el grupo de los Contemporáneos y sus reconocidos poemas de largo aliento–, para luego revisar algunas producciones poéticas de la Generación del Medio Siglo, y terminar con las propuestas editoriales que identifican las creaciones artísticas de los escritores más jóvenes.

Sin embargo, el recorrido historiográfico no basta para comprender la formación y el desarrollo del poema de largo aliento en la tradición mexicana, pues también se deben analizar las relaciones de similitud y diferencia entre algunas de las propuestas creativas más importantes o relevantes –ya sea por su valor artístico, su originalidad, o su lugar en el canon literario– para comprender los vínculos e influencias entre escritores y composiciones de distintas épocas y, con ello, pensar las líneas de experimentación y consolidación crítica y creativa que caracterizan al poema extenso desde el Modernismo

hasta la actualidad. En este orden de ideas, se proponen cinco modelos o posibilidades temáticas y estructurales que reúnen un significativo número de poemas mexicanos y, por tanto, plantean las principales direcciones de esta práctica literaria en torno a motivos como el viaje, la ciudad, las relaciones amorosas, las composiciones biográficas y autobiográficas, los poemas reflexivos o filosóficos, y las experimentaciones con diferentes lenguajes artísticos y géneros literarios.

En el tercer capítulo se inicia el análisis textual con *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde, poema reflexivo en el que se cuestiona la naturaleza y los límites de la palabra poética, así como la actitud y función del escritor frente al acto creador. Por consiguiente, se examina la propuesta estilística y estructural del poema extenso, tanto desde su construcción rítmica que se relaciona fuertemente con su propuesta argumental y reflexiva, como desde los vasos comunicantes y posibilidades de lectura que animan los epígrafes que acompañan sus distintas secciones. En este sentido, *Muerte sin fin* de José Gorostiza influye decididamente en la discusión filosófica y el desarrollo temático de *Cada cosa es Babel*, donde Lizalde reflexiona sobre el valor del lenguaje y la palabra como principio creador del mundo a partir de sus posibilidades de nominalización. La pregunta por la palabra poética inevitablemente lleva a pensar en la relación que el artista tiene con su realidad y con el mundo poético que construye en sus escritos.

En el cuarto capítulo se estudia otra posibilidad del poema extenso moderno en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández, donde la ficción literaria complementa el documento biográfico, al imaginar y construir aquellas vivencias íntimas y sustanciales que escapan a los principios de objetividad, veracidad e imparcialidad que dirigen la tarea del biógrafo. En un primer momento, se explora la obra

literaria de Francisco Hernández para comprender de qué manera se consolida conceptual, estructural y estilísticamente su propuesta de biografías poéticas, y así recorrer el amplio proceso de experimentación textual que originó *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. Posteriormente, se analizan los componentes dramáticos y musicales de la composición de Hernández, que posibilitan la confluencia de diferentes voces en el texto. Finalmente, se estudia el espíritu romántico que atraviesa el extenso poema, particularmente en la figura del Robert Schumann como ejemplo del ser anhelante en los límites de la locura, el amor y la muerte.

En el quinto capítulo se examina la construcción poética de la Ciudad de México en *A pie* de Luigi Amara, atendiendo a las renovaciones del poema extenso mexicano que desde las últimas décadas del siglo XX incluye de manera más recurrente elementos visuales y tipográficos que responden a las necesidades creativas del artista contemporáneo y a las transformaciones del mercado editorial nacional. En este sentido, el análisis del poema de largo aliento se orienta en dos direcciones: por una parte, revisar la manera en que la ciudad moderna ocupa un lugar central en la literatura occidental desde la segunda mitad del siglo XIX, de suerte que se esclarezcan los vínculos que la composición de Luigi Amara sostiene con una amplia tradición literaria que desde Baudelaire reconoce en lo cotidiano, lo vulgar e incluso lo grotesco, elementos y situaciones que pueden sustentar la creación poética. Por otra parte, estudiar la confluencia de distintos géneros literarios, registros del lenguaje y expresiones artísticas visuales en *A pie* que muestran las nuevas propuestas y derroteros del arte contemporáneo. En el poema de largo aliento la palabra y la imagen se complementan en la configuración del ritmo poético que rompe con la métrica tradicional, al representar tipográfica y visualmente el recorrido del caminante por su

metrópoli. Así pues, en *A pie* se construye una imagen compleja, múltiple y amplia de la Ciudad de México, que rescata las voces y espacios que identifican la urbe moderna.

CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN DEL POEMA EXTENSO MODERNO

1. EL ARTE Y EL PENSAMIENTO MODERNO

Para Marshall Berman la historia de la modernidad se divide en tres momentos: el primero responde a la nueva forma de pensar e interactuar con la realidad del hombre de comienzos del siglo XVI y finales del siglo XVIII; el segundo se caracteriza por el espíritu rebelde y transformador que despierta la Revolución francesa; y el tercero se inicia con el proceso de modernización técnica e industrial que orienta la idea de progreso en el siglo XX.⁶ Por su parte, Octavio Paz considera que la comprensión actual de lo “moderno” se remite a las propuestas culturales, sociales y artísticas que inician en el siglo XVIII y, con ello, al cambio de episteme y praxis que impulsa el romanticismo y el idealismo alemán; sin embargo, no desconoce el amplio panorama que envuelve la formación del pensamiento moderno, el cual echa raíces en los adelantos científicos, humanísticos y políticos del Renacimiento.⁷ En consecuencia, más allá de una delimitación espacio-temporal de lo moderno, resulta conveniente definirlo en razón de sus rasgos constitutivos:

economía capitalista; unas estructuras económicas y tecnologías regidas por la eficiencia y el principio de racionalidad; tendencia a los sistemas políticos democráticos; (...) nuevas relaciones espacio-temporales debidas a los medios de transporte y de comunicación; (...) liberalismo estético e ideológico, más allá del principio de autoridad que regía las sociedades premodernas; movilidad espacial y social de los ciudadanos; secularización de la vida; reflexividad de todas las disciplinas del saber como consecuencia de la pérdida de una autoridad canónica extra y supracientífica; aparición de la subjetividad y multiplicación de ésta en sus distintos papeles privados, sociales y profesionales; sentido histórico de la existencia,

⁶ *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 2 y 3.

⁷ “¿Qué queremos decir con esta palabra: modernidad? ¿Cuándo comenzó? Algunos piensan que se inició con el Renacimiento, la Reforma y el Descubrimiento de América; otros suponen que comenzó con el nacimiento de los Estados nacionales, la institución de la banca, el nacimiento del capitalismo mercantil y la aparición de la burguesía; unos pocos subrayan que lo decisivo fue la revolución científica y filosófica del siglo XVII, sin la cual no tendríamos ni técnica ni industria. Todas esas opiniones son admisibles. Aisladas son insuficientes; unidas, ofrecen una explicación coherente. Por esto, tal vez, la mayoría se inclina por el siglo XVIII: no sólo es el heredero de estos cambios e innovaciones sino que en ese siglo se advierten ya muchos de los rasgos que serían los nuestros” (Octavio Paz, *La otra voz*, en *Obras completas. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. 1, p. 501).

de las vivencias y de los conocimientos adquiridos; tendencia globalizadora, plasmada en la expansión de los sistemas modernos de organización y pensamiento a países en estado premoderno.⁸

La modernidad trajo consigo una transformación absoluta de los modos de percibir, conocer y experimentar la realidad, de suerte que reformuló la relación del hombre con su entorno al criticar las dimensiones –religiosa, filosófica, moral, histórica, epistémica, económica y política– que tradicionalmente regían la vida.⁹ En este sentido, el sujeto moderno emerge de la revolución, de la crisis, es decir, del cuestionamiento de un mundo pasado que se piensa obsoleto para los nuevos retos, innovaciones y transformaciones de una realidad que rompe con el ayer para proyectarse hacia el futuro.¹⁰ Como lo señala Marshall Berman, la modernidad implica una novedosa “experiencia del tiempo y el espacio”,¹¹ que alienta la formación de lo heterogéneo y la alteridad en claro contraste con la visión secuencial y unitaria que dominaba otras épocas, de modo que, en palabras de Hugo Friedrich, “la regla que impera es la voluntaria ruptura con la tradición”.¹² De allí que Octavio Paz destaque el impulso transgresor de la modernidad y su separación de la sociedad canónica e invariable, que se oponía a la pluralidad y movilidad de la tradición moderna, la cual es

sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la

⁸ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 14.

⁹ *La otra voz, op. cit.*, p. 501.

¹⁰ Octavio Paz, *Los hijos de limo*, en *Obras completas. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 2010.

¹¹ *Op. cit.*, p. 1.

¹² *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 249.

verdad; en la Edad Moderna, la verdad es crítica. El principio que funda nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio.¹³

El pensamiento moderno impulsó la transformación del arte en Occidente, que en muchos aspectos se apartó violentamente del canon tradicional, al proponer nuevas posibilidades creativas que proyectaron otras formas de concebir y comprender el objeto artístico. En primer lugar, en la modernidad el arte alcanza su autonomía y se independiza de las otras expresiones humanas que anteriormente regulaban y conducían el acto creativo.¹⁴ Ahora, en la época moderna, hay una mayor preocupación crítica por entender la obra literaria como un artefacto artístico que proyecta una ficción autónoma, la cual, aunque puede relacionarse con fenómenos y correlatos externos, no requiere de ellos para cobrar significado; es decir, la literatura ya no se preocupa por imitar, sino por crear realidades, mundos posibles que se sostienen y edifican bajo las lógicas y dinámicas de la ficción literaria. Jürgen Habermas reconoce los nuevos derroteros del arte moderno, el cual manifiesta una

tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda

¹³ *Los hijos de limo, op. cit.*, p. 354.

¹⁴ En este sentido, Octavio Paz señala que en la época moderna “la literatura conquistó su autonomía: lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores. La autonomía de los valores artísticos llevó a la concepción del arte como objeto y ésta, a su vez, condujo a una doble invención: el museo y la crítica de arte. En la esfera de la literatura la modernidad se expresó como culto al «objeto» literario: poema, novela, drama. La tendencia se inicia en el Renacimiento y se acentúa en el siglo XVII, pero sólo hasta la edad moderna los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente. Se introduce así la noción de la crítica «dentro» de la creación poética. Nada más natural, en apariencia: la literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica” (*ibid.*, p. 358).

de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana.¹⁵

La autonomía del arte alcanzada en el siglo XVIII, la cual estimuló nuevas apuestas de creación y recepción literaria desde el siglo XIX en adelante,¹⁶ se fundó en el deseo de innovar y romper con las ataduras que limitaban la praxis literaria dentro de técnicas, temas y procesos de representación específicos. Por consiguiente, en la literatura moderna predomina la fuerza de lo novedoso, que alimentada por el espíritu crítico y revolucionario del hombre actual, lleva a los escritores a experimentar por caminos antes no transitados, o a volver su mirada hacia las culturas y las expresiones artísticas antiguas o lejanas, pero ahora con nuevos lentes,¹⁷ en busca de elementos que rompan con el canon precedente e interrumpen la contemplación pasiva del lector tradicional, al obligarlo a cuestionarse sobre sus prejuicios y saberes en el campo de las artes.

El receptor, entonces, debe participar en la configuración del objeto estético, conectar sus segmentos, profundizar en su lenguaje, reconocer las nuevas técnicas artísticas, y comprender que ya no existen preceptivas o lineamientos que reglamenten la creación y valoración de la obra literaria; por el contrario, el constante surgimiento y destrucción de interpretaciones y aproximaciones críticas, es lo que realmente alimenta la realización estética. Así pues,

¹⁵ “Modernidad: un proyecto incompleto”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, comp. Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 138.

¹⁶ En este sentido, Hans Robert Jausa aclara que “la poética del Renacimiento no llega a dar ese último y esperado paso hacia el arte autónomo, que habría supuesto la ruptura total con la *imitatio naturae*. Y será la revolución literaria del siglo XVIII la que logrará reivindicar que aquello que el hombre produce, lo produce como obra suya propia y que el saber poético es capaz de crear, más que una segunda y más bella naturaleza, otro mundo que hasta ese momento carecía de realización” (*Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trads. Jaime Siles y Ela M. Fernández Palacios, Madrid, Taurus, 1986, pp. 102 y 103).

¹⁷ “Incluso en los espíritus más moderados, el recuerdo de la literatura anterior se ha transformado en necesidad de componer, cueste lo que cueste, una poesía propia, distinta de la de sus predecesores” (H. Friedrich, *op. cit.*, p. 249).

la visión estética capaz de liberarnos del automatismo del lenguaje alienado y de la experiencia del mundo no se asimila a la innovación rectilínea, con que ella opone, a la antigua y usual, una nueva visión del mundo. La exigencia que tiene la estética de la «visión nueva» –describir el objeto como «si fuera la primera vez que sucede»– incluye también la visión descubridora y confirmadora de aquello que no necesita ser nuevo, sino que puede haber estado oculto o reprimido en la experiencia anterior.¹⁸

La sociedad moderna y tecnificada, donde se imponen la ciencia, la máquina y la razón instrumental¹⁹ como fuentes de conocimiento, instrumentos de acción y vías de progreso, necesariamente impacta la percepción que el hombre tiene de la realidad y de sus formas de representación, entre ellas la artística. Algunos exaltan los avances tecnológicos y los incorporan a sus obras, ya sea como innovaciones técnicas o como ejes temáticos;²⁰ otros tantos denuncian la alienación y el aislamiento del hombre en un mundo que se rige por las fuerzas abstractas del mercado y el dinero. Por consiguiente, el artista accede a una nueva sensibilidad, a una original forma de comprender y actuar en el mundo alentada por el simultaneísmo y la yuxtaposición, de suerte que la práctica literaria se nutre de otras expresiones artísticas (música, pintura, arquitectura, cine, etc.) y propuestas estéticas que pueden parecer disímiles y hasta contrarias, pero que son reunidas por la fuerza aglutinante del arte moderno. En este sentido, Octavio Paz señala que

¹⁸ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 153.

¹⁹ A propósito de la dimensión instrumental que la razón ha cobrado en la sociedad actual, Max Horkheimer menciona que “una vez despojada de su autonomía, la razón se ha convertido en un mero instrumento (...) La razón forma parte por entero del proceso social, al que está sujeta. Su valor operativo, el papel que juega en el dominio de los hombres y de la naturaleza, ha sido finalmente convertido en un criterio único. Los conceptos, por su parte, pasaron a verse reducidos a síntesis de rasgos comunes a varios ejemplares. (...) No se ve en ellos otra cosa que meras abreviaturas de los objetos particulares a los que se refieren. Todo uso que va más allá de la síntesis técnica de datos fácticos es saldado como un último residuo de la superstición. Los conceptos se han convertido en medios racionalizados que ahorran trabajo ya que ofrecen la menor resistencia. Es como si el pensamiento se hubiese quedado reducido al nivel de los procesos industriales, sometido a un plano exacto y convertido, en una palabra, en un elemento fijo de la producción” (*Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 58 y 59).

²⁰ Perry Anderson comenta que “para un tipo diferente de sensibilidad ‘modernista’, las energías y los atractivos de una nueva era de la máquina eran un poderoso estímulo a la imaginación, reflejado, de forma bastante patente, en el cubismo parisino, el futurismo italiano o el constructivismo ruso” (“Modernidad y revolución”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, comp. Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 104).

la simultaneidad no sólo es un recurso muy poderoso sino que está presente en las formas básicas del poema. La comparación, la metáfora, el ritmo y la rima son conjunciones y repeticiones que obedecen a la misma ley de la presentación simultánea. Este fue el reto al que se enfrentaron los poetas hacia 1910: ¿cómo adaptar la simultaneidad espacial a un arte regido por la *sucesión* temporal?²¹

2. LA POESÍA MODERNA

En su libro *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Hugo Friedrich analiza las características de la lírica moderna, y aunque sus afirmaciones son un poco tajantes y generalizadoras, bien pueden servir para comprender cuáles han sido las transformaciones de la poesía desde el siglo XIX en adelante. En primer lugar, el crítico alemán retoma las reflexiones de Lautréamont, quien argumenta que la poesía moderna se caracteriza por sus “congojas, desorientaciones, indignidades, muecas, predominio de lo excepcional y de lo absurdo, oscuridad, fantasía desenfrenada, tenebroso afán, disgregación en los más antagónicos elementos, ansia de aniquilación”.²² Asimismo, asegura que la lírica de la época –entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, fecha en que escribe su investigación– se define principalmente por rasgos que tienen una carga negativa o disonante, pero que en la práctica del poeta moderno se manifiestan como elementos que favorecen la apropiación de una nueva estética, los cuales son la “desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal...”.²³

Para Friedrich, en la poesía moderna se alienta la oscuridad del lenguaje, su ininteligibilidad, como una forma de negación de la tradición imitativa y descriptiva, de

²¹ *La otra voz, op. cit.*, p. 511.

²² H. Friedrich, *op. cit.*, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 25.

suerte que los textos se presentan como objetos artísticos que se bastan a sí mismos, no sólo en la representación de una realidad ficcional, sino también en la creación de un lenguaje propio.²⁴ De allí que los poetas procuren llevar el extrañamiento del lenguaje –la *ostranenie*, en términos de los formalistas rusos–, cualidad central del discurso literario, a su máxima expresión, lo cual se ve reflejado en la creación de estilos novedosos, de técnicas literarias experimentales, pero también en la apertura de la poesía hacia todos los temas y motivos, de modo que ahora todo puede ser poetizado. Por tanto,

si el poema moderno se refiere a realidades –ya de las cosas, ya del hombre–, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros. El poema no pretende ya ser medido con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando, al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido así restos de ella.²⁵

Así pues, la poesía moderna se caracteriza por su naturaleza crítica frente al mundo y a sí misma al cuestionar los aspectos temáticos, formales y lingüísticos de la tradición precedente, de allí que Octavio Paz declare que “de Hölderlin a Mallarmé la poesía construye transparentes monumentos de su propia caída. Ironía y analogía, lo bizarro y la imagen, son momentos de la rotación de los signos”.²⁶ La expresión poética, entonces, descende del pedestal en que la encumbraba la estética clásica y cuestiona la firmeza y legitimidad de los ideales de belleza y armonía que tradicionalmente representaba. El poema moderno también puede contener la destrucción de lo bello y la ruptura de toda

²⁴ Hugo Friedrich afirma que en las obras de los poetas modernos “el lector hace una experiencia que, incluso antes de que él se dé cuenta, le aproxima extraordinariamente a un rasgo esencial de su lírica. Su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas. Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo” (*ibid.*, pp. 13 y 14).

²⁵ *Ibid.*, pp. 15 y 16.

²⁶ *Los hijos de limo, op. cit.*, p. 471.

uniformidad, o “to put it another way, modern poets broke with a poetry that could express harmony only by ignoring many problems and questions. Therefore, our poetry tends to be analytical, intellectual, and, more recently, conversational. At its best it is a profound criticism of the society”.²⁷

La poesía actual no sólo se moviliza entre lo dicho y lo no dicho, entre la realidad y el deseo –que desde la antigüedad caracterizan la naturaleza del género lírico–, pues su intención va más allá al establecer en algunos casos la disonancia²⁸ y la complejidad semántica –desde los laberintos de la razón o las opacidades del inconsciente– como banderas de su propuesta estética, de tal modo que se rompe con las relaciones de similitud, comparación y analogía que tradicionalmente formaban el discurso poético. En este orden de ideas, en las composiciones modernas se impulsa la renovación de las figuras literarias y, por tanto, la creación de imágenes poéticas inesperadas que se caracterizan por la constante tensión de los elementos que las integran. Sobre este particular, Hugo Friedrich comenta que la metáfora moderna

atenúa o destruye la analogía; no expresa una relación mutua, sino que fuerza a unirse cosas entre sí incoherentes. Su característica permanente es la distancia cuanto más grande mejor entre objeto e imagen (lo cual, dicho sea de paso, demuestra una vez más su parentesco con la literatura barroca). Este procedimiento resulta en detrimento

²⁷ William Van O'Connor, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948, p. 52.

²⁸ Los poetas modernos “lo que dicen, lo dicen en forma disonante: ya sea expresando lo indeterminado por medio de determinantes, ya lo complicado por medio de frases sencillas, ya lo que no tiene fundamento por medio de argumentos (o al revés), ya lo inconexo por medio de conexiones (o al revés), ya lo espacial o lo intemporal por medio de adverbios de tiempo, ya lo abstracto por medio de las fuerzas mágicas de las palabras, ya lo arbitrario por medio de formas rigurosísimas, ya la imagen de lo invisible por medio de fragmentos de imágenes sensibles. Éstas son las disonancias modernas del lenguaje poético. Pero continúa siendo lenguaje, aunque sólo pocas veces sea un lenguaje destinado a la comprensión. Los poetas están solos ante el lenguaje, pero éste solo basta para salvarlos. Incluso los más solitarios saben que con ello pertenecen a una eternidad, es decir, a la eterna libertad del lenguaje para inventar, jugar, cantar y transformar” (H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 320 y 321).

del objeto y de su valor de realidad, pero en cambio favorece la imagen, es decir, el resultado de la fantasía creadora.²⁹

La naturaleza compleja, disonante y experimental que caracteriza a la poesía actual se relaciona claramente con la realidad vital del artista, quien sufre las fracturas y problemáticas de la sociedad moderna y las refleja en su obra. Así pues, el poeta expresa en sus escritos el sentido de ruptura, inmediatez, contraste e inconsistencia que prepondera en su cotidianidad, el cual termina por volcarse en las temáticas y técnicas utilizadas en el poema moderno. De igual manera, “el espíritu dividido del poeta, su desilusión política, sus pretensiones de clarividencia, su distinta actitud hacia el pasado, sus diferencias ideales de perfección artística, y la confusión de sus sentidos, todo contribuye al *frisson nouveau* que la poesía ha venido produciendo en el lector desde los tiempos de Baudelaire”.³⁰

3. EL POEMA EXTENSO MODERNO

El poema extenso no es ajeno a la complejidad y disonancia de la poesía moderna, pues desde el siglo XIX se enfrenta con una postura estética que privilegia la brevedad como característica principal del género lírico, la cual tiene gran acogida y renombre entre los poetas de la época, encabezados por Edgar Allan Poe, y llega a permear las propuestas vanguardistas del siglo XX representadas en el *imaginismo* inglés y las distintas versiones del cubismo y de la *poesía pura*. Para Poe la denominación de poema extenso es contradictoria, pues

si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo

²⁹ *Ibid.*, p. 316.

³⁰ J. M. Cohen, *Poesía de nuestro tiempo*, trad. Augusto Monterroso, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 24.

al punto toda totalidad. Pero dado que, *certeris paribus*, ningún poeta puede permitirse perder nada que sirva para apoyar su designio, que por ver si en la extensión hay alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que le es intrínseca. Mi respuesta inmediata es negativa. Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del *Paraíso perdido* sea esencialmente prosa –una serie de excitaciones poéticas alternadas, *inevitablemente*, con depresiones correspondientes–, y el total se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto.³¹

El autor de *El gato negro* sostiene que la idea de “poema extenso” guarda una inconsistencia interna, pues considera que el discurso poético se caracteriza por su intensidad y la inmediatez de sus efectos, que dejan una impresión o huella certera en el lector. Inevitablemente, el poema de largo aliento debe sacrificar en algunos momentos la intensidad de la imagen poética y priorizar sus elementos narrativos y/o argumentativos para soportar su amplia y compleja visión de mundo.³²

La figura de Edgar Allan Poe tuvo gran impacto en Baudelaire y, por tanto, en la tradición moderna de la lírica francesa; de allí que la escritura de los poetas simbolistas se orientara por un “sentido de la depuración, de la eliminación de los accesorios retóricos y

³¹ “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, pp. 68 y 69.

³² Aunque actualmente las consideraciones de Poe son ampliamente criticadas por los estudiosos del poema extenso, vale señalar que hasta el siglo pasado, en la década de los ochentas, dichas ideas aún dirigían las reflexiones teóricas de algunos investigadores de esta forma poética. Por ejemplo, M. L. Ronsental y Sally M. Gall piensan –como el poeta bostoniano– que el poema de largo aliento se compone de una secuencia de poemas breves o momentos de intensidad que se encadenan en el plano textual: “*A poem depends for its life neither on continuous narration nor on developed argument but on a progression of specific qualities and intensities of emotionally and sensuously charged awareness. A successful long poem, and the modern sequence pre-eminently, is made up of such centers of intensity. Its structure resides in the felt relationship among them. Narration and argument are useful poetically only as they provide certain kinds of dynamic structuring of the centers of intensity and tones –of suspense, expectation, thoughtfulness, or whatever– to go with them (Poe’s ‘succession’ of ‘brief poetical effects’)*” (*The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 6 y 7).

sobre todo anecdóticos, y la búsqueda de algo que sería la quintaesencia de lo poético”.³³ En consecuencia, tanto el *simbolismo* francés como las expresiones vanguardistas alentaban la brevedad textual, al practicar una poesía intelectual y analítica que comprende el ejercicio de escritura como un proceso racional,³⁴ el cual conlleva una detenida y ardua reflexión sobre la “pureza” del poema, al eliminar todos los elementos prescindibles en su constitución textual.³⁵ Paradójicamente, el poema extenso moderno se desarrolla a contramarcha de las expresiones simbolistas y la *poesía pura*³⁶ que se manifestaban con fuerza en la vanguardia.

En fait, le problème du long, c'est que la poésie fut progressivement assimilée, au XIX^e siècle, au seul mode lyrique, assimilation qui fut particulièrement puissante en France. Cela implique aussi la condamnation de l'épique, dont la déclaration de Poe est une manifestation. D'après Keller, l'intérêt moderne pour les formes longues est apparu aux Etats-Unis après la Première Guerre, alors que les poètes souhaitaient sortir de la perspective intimiste du lyrisme «postromantique» et donner à leurs œuvres une plus grande portée sociale en y introduisant du matériel anthropologique, sociologique et historique.³⁷

De igual manera, el *imaginismo* inglés que privilegia la síntesis e impresión poética como principio de la escritura, es una importante propuesta estética que a principios del

³³ Lluís M. Todó, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesino, 1987, p. 80.

³⁴ Para Octavio Paz, “la historia de la poesía moderna –al menos la mitad de esa historia– es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica. Fascinar quiere decir hechizar, magnetizar, encantar; asimismo: engañar” (*Los hijos de limo, op. cit.*, p. 367).

³⁵ En su texto “Crisis del verso”, el simbolista Stéphane Mallarmé declara la necesidad de buscar “un término de brillante esplendor, o que se extinga, inverso” (en *Variaciones sobre un tema*, trad. Jaime Moreno Villareal, México, Vuelta, 1993, p. 52).

³⁶ Si bien Anthony Stanton aclara que sobre el concepto de poesía pura “existen por lo menos cinco acepciones distintas que están vigentes en la década de los veinte” (“Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Anthony Stanton y Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 1994, p. 28), quizás la que tuvo mayor impacto sobre los escritores del siglo XX es la que “tiende a conseguir que el poema se despoje de todos los elementos no poéticos hasta quedar reducido a una suerte de poesía esencial, que es lo que se denomina *poesía pura*” (Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948, p. 415). En este sentido, la poesía pura es otra más de las apuestas estéticas que, desde finales del siglo XIX y hasta los movimientos vanguardistas, apunta a la brevedad y condensación del texto poético.

³⁷ Lucie Bourassa, “Digressions sur le long poème et les poèmes longs”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, p. 35.

siglo XX desestima el valor artístico de las composiciones extensas. Para William Pratt, “that poetic techniques should become subtle enough to record exactly the momentary impressions –the *images*, as he liked to call them– which were the real substance of experience”;³⁸ por consiguiente, el poema se debe construir a partir de una emoción intensa que se proyecta en una imagen poética dominante, la cual es el principio y el fin de la creación literaria.³⁹

Una parte de la tradición inglesa asume las propuestas del *imaginismo* e impulsa la creación de poemas breves que resaltan el valor de la imagen como eje fundamental de la creación poética, desestimando la importancia de otros elementos artísticos que no se relacionan directamente con la emoción central del escrito. De allí que al hablar del complejo y paradójico desarrollo del poema extenso en la tradición lírica inglesa, Brian McHale afirme que “modernist aesthetics effectively deprived poetry of the most valuable of its traditional resources for organizing extended texts, namely narrative”.⁴⁰ En consecuencia, desde la segunda mitad del siglo XIX el poema extenso se construye en un juego de contrastes y oposiciones, tanto internas como externas, que manifiestan su carácter moderno, y a su vez enriquecen sus posibilidades creativas, pues si bien continúa una amplia tradición que se remonta a los poemas mitológicos y épicos de las culturas más

³⁸ “Introduction”, *Modern Poetry in Miniature. The Imagist Poem*, ed. William Pratt, Nueva York, E. P. Dutton, 1963, p. 25.

³⁹ Al respecto, Ezra Pound, principal representante del imaginismo inglés, afirma que la emoción impulsa la creación de “la Imagen. Ésta puede ser de dos tipos. Uno, surgir de la mente. En tal caso es ‘subjéctiva’. Es posible que las causas externas influyan sobre la mente; de ocurrir así, se las introduce en la mente, allí se las fusiona, se las trasmite y emerge como una Imagen en nada parecida a ellas. En segundo lugar, la Imagen puede ser objetiva. La emoción aprehende alguna escena o acción externa y la lleva intacta a la mente; y ese vórtice la purga de todo excepto las cualidades esenciales o dominantes o dramáticas, y surge igual que el original externo” (“En cuanto al imaginismo”, en *El artista serio y otros ensayos literarios*, trad. Federico Patán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 58).

⁴⁰ “Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem”, *The Yearbook of English Studies*, 30 (2000), p. 250.

antiguas,⁴¹ también se presenta como una práctica poética que se opone a algunas de las propuestas más representativas de la poesía moderna.⁴²

3.1 ¿QUÉ SE ENTIENDE POR “EXTENSIÓN”?

Aclarados algunos rasgos del arte y la poesía moderna necesarios para comprender la construcción del poema de largo aliento, vale continuar con la reflexión sobre su forma extensa. Si bien el poema extenso es ampliamente practicado por numerosos escritores en la actualidad, quienes lo reconocen como una sólida e importante expresión literaria, es necesario apuntar que su definición no está exenta de complicaciones; por el contrario, su configuración emerge en el choque de fuerzas opuestas: extensión e intensidad, síntesis y análisis, canto y cuento. En primer lugar, su denominación reúne dos conceptos que, en principio y aparentemente, resultan oximorónicos para un lector de nuestra época: poesía y extensión. Comúnmente el lenguaje poético se asocia con la brevedad y la precisión del decir, de suerte que el desarrollo extendido de temas, conceptos o motivos –mediante la digresión, la descripción u otras estrategias retóricas– puede resultar problemático al tratar esta práctica creativa. Así pues, la reflexión sobre el poema extenso moderno invita a reevaluar tanto los límites, como la definición actual del género literario. El crítico, entonces, se encuentra ante las particularidades de su denominación en varias lenguas y tradiciones literarias:

⁴¹ Sobre este particular, André Lamarre añade que “dès l’Antiquité occidentale, les grandes oeuvres empruntent la forme du long poème. Poésie épique, mythique, didactique, philosophique, dramatique, lyrique (...) Le chant, la chanson de geste, le lai, la complainte, l’ode, l’élégie. Le long poème comme creuset. Son état le plus ancien. Hybridité fondamentale, fondatrice. Une impureté antérieure aux distinctions classiques, à la délimitation de discours, à la définition de genres. *De rerum natura* de Lucrèce” (“Notes sur le long poème et le poème”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, p. 53).

⁴² La misma pregunta se hace Margaret Dickie al analizar en la tradición inglesa las expresiones del poema extenso surgidas en las dos primeras décadas del siglo XX, pues “it is curious that this particular generation of poets should be so attracted, because they had been committed in the beginning to brevity, intensity, imagistic precision, rhythmical rigor” (*On the Modernist Long Poem*, Iowa, University of Iowa, 1986, pp. 1 y 2).

A pesar de que existe en casi todas las lenguas euroamericanas una expresión para nombrar esta forma poética (“poema extenso”, “long poem”, “lange Gedich”, “poema longo” y, con menos frecuencia, “poème long”) no todas se refieren, en la teoría, al mismo objeto textual. En italiano, por ejemplo, existen “poema” y “poemetto”; este último, a pesar de indicar como diminutivo una forma textual no demasiado larga, es más aplicable a un texto que, desde Mallarmé, en español y en inglés, definimos como “poema extenso” o “long poem”. Las dos palabras italianas nos muestran la relatividad del adjetivo utilizado en otras lenguas, y cómo, en la práctica, el mismo ha ido cambiando de valor en diversos momentos de la historia de la literatura.⁴³

En consecuencia, la dificultad no reside en la forma del poema, sino en el adjetivo que la identifica: extenso. Es necesario aclarar bajo qué condiciones se comprende la extensión como característica principal de una composición poética moderna. En su ensayo “Contar y cantar”, Octavio Paz entiende el concepto de “extensión” en términos composicionales –alejado de la naturaleza cuantitativa que comúnmente lo acompaña– al declarar que “extender también significa esparcir, desenvolver, desplegar y ocupar cierta extensión de terreno”.⁴⁴ Es decir, para el poeta mexicano la extensión no se limita a una medida de longitud, pues la comprende en términos epistémicos, como una posibilidad del lenguaje de expandirse, de dilatarse en un espacio textual para representar una visión del mundo completa y aglutinadora. De allí que la amplitud del poema responda a la necesidad expresiva del escritor, quien apuesta por una construcción artística que transgrede los límites del poema breve, al proyectar un mundo posible que reúne distintos saberes y perspectivas, al tiempo que precisa de la imagen poética para fortalecer la intención estética y comunicativa de su propuesta creativa.

Así pues, la extensión no responde a una preceptiva cuantitativa sobre un número aproximado de versos, sino a una consciencia creativa del escritor, quien desea representar

⁴³ M. Graña, art. cit., p. 193.

⁴⁴ Art. cit., p. 75.

un universo poético que desarrolle ampliamente sus temas, conceptos, situaciones, personajes, etc., sin perder el carácter connotativo y emotivo del discurso poético.⁴⁵ Tiempo y espacio se conjuntan y distienden en la construcción de una realidad textual enriquecida por una variedad de temas y sentidos⁴⁶ que proyectan la experiencia poética del hombre en conexión con sus relatos culturales.⁴⁷ Sobre este particular, Marcel Labine comenta: “le long poème est l’une des formes du débordement: celui du monde sur notre propre personne, celui de l’Histoire qu’on ne peut raconter dans sa totalité, celui de la langue qu’on ne peut épuiser et, finalement, celui de la page qui ne peut le contenir. Le long poème est celui qui oblige le lecteur à toujours tourner la page”.⁴⁸

3.2. EL PROBLEMA GENÉRICO

Como señala María Cecilia Graña, el poema extenso “consiste en dejar fluir el pensamiento”,⁴⁹ lo que no implica un ejercicio de escritura automática o inconsciente, sino una disposición creativa a expandir la realidad textual por diversas direcciones en las que se experimente con las distintas posibilidades que ofrece el discurso literario, pues “le salut du

⁴⁵ A propósito del carácter emotivo del discurso poético, Fernando Gómez Redondo señala que “quizá la manera más sencilla de definir lo que es poesía no sea más que esta: *emoción convertida en ritmo*, o lo que es lo mismo: una experiencia (emotiva o intelectual) trascendida a belleza por el poder articulario de la palabra” (*El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 2001, p. 61).

⁴⁶ Teóricos como Octavio Paz y Juan José Rastrollo reconocen en la extensión, no sólo una medida espacial, sino también temporal, pues la amplitud textual se corresponde con un desarrollo del contenido del poema y, por supuesto, de su lectura: “el poema extenso pretende anuar espacio y tiempo y, a la vez, presente con pasado y futuro –regresando continuamente a su origen–, yuxtapone el plano objetivo con la mirada subjetiva; en fin, reconcilia la dimensión exterior con la interior trascendiendo hacia lo metafísico de modo que lo literario se confunde con lo plástico, lo musical, lo filosófico” (Juan José Rastrollo, “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *Forma: revista d’estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), p. 105).

⁴⁷ En este sentido, Lucien Bourassa apunta que “l’appréciation de longueur est relative, subjective; elle est surtout culturelle, historique” (art. cit., p. 33). Esta comprensión histórica y cultural, tanto del concepto como de la práctica del poema extenso, también la reconoce Octavio Paz al señalar que “un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú; un poema largo para un hombre del siglo XX es un poema corto para un hombre de la Edad Barroca” (“Contar y cantar”, art. cit., p. 75).

⁴⁸ “L’inachevable”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, p. 127.

⁴⁹ “Introducción”, en *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, ed. María Cecilia Graña, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 11.

long poème se ferait par la dissolution de ses limites, par son caractère d'incertitude, son indéfinie malléabilité".⁵⁰ En este sentido, Joe Moffett señala la libertad creativa que proporciona el poema extenso, el cual no se limita en un género específico, pues permite al escritor ensayar con diferentes estrategias textuales en la representación de sus preocupaciones estéticas, sociales, culturales, etc. Esta expresión literaria, entonces,

lacks strict genre conventions that govern other literary forms: a long poem does not need to follow a reasoned line of thinking as a critical essay does; there is no need for plot and character development as in a novel; the long poem eclipses the lyric poem in its size and capaciousness. In the fragmentary poems that make up modernism, process is valued over product and this too makes the long poem an important tool as poets use it as a meditative device.⁵¹

Por consiguiente, al problema de su extensión se une la complejidad de su corpus genérico.⁵² El poema de largo aliento se caracteriza por su naturaleza aglutinadora, es decir, por la capacidad de integrar distintos elementos, discursos y formas en su composición, de allí que sus fuentes textuales sean múltiples y variadas: "narrative, thought, argument, discourse, comment and commentary, memory, introspection, characters, and all the rest

⁵⁰ M. Labine, art. cit., p. 128.

⁵¹ Joe Moffett, *The Search for Origins in the Twentieth-Century Long Poem: Sumerian, Homeric, Anglo-Saxon*, Morgantown, West Virginia University Press, 2007, p. 3.

⁵² Al respecto Joseph Conte destaca que "many studies of the modern long poem address problems of genre. In evaluating poems of some length –especially those composed in multiple sections designated as 'cantos', 'letters', 'songs', or 'passages', and those whose parts are numbered in series– critics have often distinguished among these works by applying generic terms such as epic, series, meditative sequence, verse drama or narrative poem" ("The Smooth and the Striated: Compositional Texture in the Modern Long Poem", <http://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/SmoothStriated.htm#1>, consultado el 3 de junio de 2013). Por su parte, para Lynn Keller la interacción genérica que caracteriza numerosos poemas extensos modernos surge como una respuesta a la institucionalización de un canon literario: "The very institutionalization of the expressive lyric that has obscured the increasing importance of the long poem, then, has in fact fostered the long poem's development by heightening poets' consciousness of the need to seek alternatives if poetry is to regain cultural importance. In that quest, many have attempted to cross genre, challenge dominant conventions of authorial voice, and expand the scale and scope of their work. A great variety of poets are attempting to make poetry more responsive to current understandings of the relation of self to language and to contemporary cultural and social realities" (*Forms of Expansion. Recent Long Poems by Women*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 3 y 4).

have their legitimate –in their own way potentially intense– place in poetry”.⁵³ En este sentido, el poema extenso se aleja de las construcciones líricas tradicionales para responder a otros discursos que, si bien pueden retomar la estructura métrica de composiciones clásicas, también pueden transgredir los límites del género y el lenguaje poético para asumir formas narrativas, teatrales, ensayísticas, plásticas o musicales, que dificultan la clasificación del escrito y, en algunos casos, su denominación como poema extenso.⁵⁴ Precisamente, Lynn Keller reconoce la pluralidad de manifestaciones del poema de largo aliento, e identifica su carácter proteico con las dinámicas y problemáticas del hombre moderno:

Narrative poems, verse novels, sonnet sequence, irregular lyrics medleys or cycles, collage long poem, meditative sequence, extended dramatic monologues, prose long poem, serial poems, heroic epics –this is a partial list of the formal varieties that I believe may legitimately be identified as long poems. But what is to be gained from such inclusiveness? First, it allows us to appreciate the pervasiveness of the impulse to expand poetry beyond the limits of the late Romantic lyric. This, in turn, permits more accurate assessment of what is happening in contemporary poetry.⁵⁵

En su libro *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Smaro Kamboureli reflexiona sobre la comprensión genérica del poema extenso y cuestiona la etiqueta de “nuevo género” que se le ha colocado a esta expresión literaria. La académica y poeta canadiense no sólo problematiza la construcción genérica del poema de largo aliento,

⁵³ Ted Weiss, “The long poem: sequence or consequence”, *The American Poetry Review*, 22, 4 (1993), p. 40.

⁵⁴ Para Norma de Bellefeuille, la distancia que el poema extenso moderno –y, en general, la poesía actual– toma de algunos rasgos de la tradición literaria anterior, se manifiesta como un proceso de desacademización que amplía las posibilidades expresivas del escrito; por tanto, afirma que “si le long poème m’apparaît comme un territoire privilégié de cette nécessaire *desacadémisation* de la modernité avant-gardise, ce n’est pas tant par l’accumulation polymorphe qu’il génère que par le vertus d’accueil, d’ouverture, j’oserais même dire de générosité, qu’il suppose” (“Les paradoxes de l’impureté. (Réflexion sur le long poème)”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, pp. 21 y 22).

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 3.

sino que va un poco más allá al preguntarse por la conveniencia de catalogar todas las prácticas textuales modernas en géneros literarios específicos. En este tenor, señala:

The long poem has been read as a lyric, as an epic, as a discursive narrative, as a postmodern text. But these readings, although partly invited by the long poem itself, are, I argue here, already misreadings based on the generic fallacy that a literary text, no matter how complex, tends to privilege one genre among the many it might borrow from.⁵⁶

El poema de largo aliento moderno no se limita a transgredir las normativas genéricas, pues esto implicaría un abandono de las estructuras y estrategias textuales que identifican los géneros literarios tradicionalmente concebidos; por el contrario, esta práctica creativa se moviliza constantemente entre el “adentro” y el “afuera” de los límites genéricos, de suerte que puede asumir otras formas textuales sin perder algunas de las características principales del texto poético; por tanto, “a marker of the long poem’s desire to reside on the edge of things, within the limits of genres, between the reflexivity of its language and the referentiality of its ideology”.⁵⁷

Al igual que Kamboureli, considero que el problema genérico del poema extenso moderno no se limita a su posible identificación con una normativa literaria preponderante, ya que se torna un poco más complejo al considerar esta práctica textual como un espacio en el que se entrecruzan diversas propuestas creativas, que no permiten situar los poemas dentro de definiciones genéricas claras y precisas. En este punto, la discusión no pretende limar ni, mucho menos, eliminar las complicaciones conceptuales; por el contrario, busca presentarlas abiertamente para evidenciar el carácter innovador, experimental y sugerente del poema de largo aliento:

⁵⁶ Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. xiii.

⁵⁷ *Ibid.*, p. xiv.

The long poem not only works against any attempt to retrieve the matrix of the specific genres that engender it, but also parodies the nostalgia for the retrieval of generic origins while incorporating this search within its own textual body. The implicit denial of an overriding structure of generic authority posits the long poem as an instance of *mise en abyme* –a genre without a genre, one might even say. It is no longer an *eidos* but the act of *eidenai* itself, not a fixed object but a mobile event, the act of *knowing* its limits, its demarcated margins, its integrated literary kinds. The long poem ceases to be a kind of a kind by becoming the kind of its other. Hence its ungrammaticality as a “new” genre.⁵⁸

Así pues, el poema extenso se sitúa al margen de los géneros, como una creación poética compleja que posibilita la producción de nuevas formas textuales, al tiempo que proporciona una distancia desde la cual reflexionar sobre la naturaleza de los géneros literarios en la modernidad.⁵⁹ El poema de largo aliento, entonces, no desconoce por completo las características y lineamientos de los géneros literarios que conforman su escritura (lírica, narrativa, ensayística, drama, etc.), sino que juega con ellos, los retoma y los quebranta en la construcción de formas textuales experimentales y novedosas que se resisten a ser clasificadas sistemática y categóricamente.

3.3. EL “YO” LÍRICO Y EL “YO” NARRATIVO

Otro problema que surge al analizar el poema extenso moderno se refiere a la presencia del “Yo” como sujeto y objeto del canto, que en ocasiones funge como directriz de la creación poética, pero en otras puede ocupar un lugar secundario, o incluso desvanecerse en el texto. La figura del “Yo” como voz y tema del poema extenso se afirma,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁹ “By being both outside and inside the established poetic genres, the long poem participates in the category of poetry while defying its limits, the generic laws of its species. This ambivalent positioning marks the deconstructive activity of the long poem. By challenging the monism of the traditional conception of genre, the long poem invites the reader to rethink its laws. One might even go so far as to consider the contemporary long poem as a mutant form bearing only traces of the genres it derives from, a potentially new species or at least a species engendered by generic shifts. The contemporary long poem deliberately departs from the tradition of readily defined generic categories by positing itself as a multi-encoded text that does not adhere to a single set of conventions; its genericity depends less on a given set of generic codes than on the interrelationships of various embedded genres” (*ibid.*, pp. 48 y 49).

a la vez que se problematiza en la poesía actual, de modo que “el poema largo deviene el lugar de la desaparición del yo que, al enunciar, paradójicamente, sigue existiendo en el discurso”.⁶⁰ Por una parte, la forma extensa del poema moderno continúa la tradición épica y romántica al exaltar la figura del “Yo” como centro poético en el que se reúnen y proyectan las propuestas éticas y estéticas de la composición;⁶¹ el sujeto lírico se representa como un héroe trágico que se enfrenta consigo mismo y con su mundo en el desarrollo de la expresión artística. Por otra parte, “en la modernidad surgieron voces que apreciaron en lo disonante y lo negativo la única forma de expresión de la experiencia poética”;⁶² por tanto, en el poema extenso se relativizan los discursos y los saberes, fragmentando la unidad del sujeto lírico y quebrantando su rol estético y heroico, al presentarlo como un sujeto en crisis que ha perdido su unidad y protagonismo en el texto.⁶³ En este sentido, María Cecilia Graña señala que “aunque el hablante lírico no aparezca en forma canónica, al leer el *corpus* de poemas largos del área hispánica se advierte, en muchos casos, que el 'desarrollo' de los mismos es análogo al transitar de un sujeto lírico por las palabras; peregrino singular, porque no viaja ni conquista o descubre territorios a lo largo de una diégesis, como en la antigua épica”.⁶⁴

Peter Baker también cuestiona el lugar históricamente predominante que el “Yo” ha tenido en la creación y el estudio de la forma extensa del poema; por consiguiente, en su

⁶⁰ M. Graña, “Introducción”, art. cit., p. 12.

⁶¹ “En el poema largo el sujeto lírico constituye una particular presencia ilocutoria que, ya desde Walt Whitman, se tensa entre el cantar y el contar, entre la lírica y la épica” (“Aproximación a una forma...”, art. cit., p. 210).

⁶² J. Rastrollo, art. cit., p. 109.

⁶³ “Modernist and postmodern long poems challenge the unity of the presumed poetic speaker through a variety of ex-centering textual strategies, in part as a rebellion against the tyranny of the lyric ‘I’” (Peter Baker, *Obdurate Brilliance: Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville, University Press of Florida, 1991, p. 11).

⁶⁴ “Aproximación a una forma...”, art. cit., p. 209.

texto *Obdurate Brilliance. Exteriority and the Modern Long Poem*, propone como tesis central un análisis que se desplace de la interioridad del poema y, por tanto, de la comprensión de la voz lírica, a la exterioridad del texto, es decir, al examen de la relación que el poema establece con las condiciones externas de su creación, a las que responde y hacia las que se proyecta. En la introducción a su libro, Peter Baker aclara que pretende estudiar

the notion of the lyric speaker inside-out in order to establish a new kind of text production based on *exteriority*.

The model of exteriority that I wish to argue for is based on a movement of poetic subjectivity, or how the subject is constituted in the text. Poets of the twentieth century were and are deliberately reacting against the Romantic model (accurate to those poets or not) based on the concept of lyric voice. Contrary to what most critics of the modernist long poem have said, poets writing long poems in the twentieth century *are not interested* in extending the dramatic or narrative lyric into the modern long poem. The long poem has its historical and developmental roots in epic, but epic poems are based on, indeed work out of, a culture consensus of values. In the absence of such a cultural consensus—which no critic of modernism would argue exists and which as much as any single factor defines the condition of modernity—the hero of the traditional epic poem is clearly impossible.⁶⁵

Pero el poema extenso moderno no se construye únicamente alrededor de la figura del héroe lírico —o de su ausencia, como lo señala Peter Baker—, ya que el elemento narrativo también posee una considerable importancia al momento de pensar las dinámicas formales, lingüísticas y estéticas de esta forma poética. Precisamente, en su ensayo “Contar y cantar”, Octavio Paz propone un conjunto de características recurrentes del poema de largo aliento moderno, las cuales permiten su identificación, sin llegar a ser una camisa de fuerza para el poeta de estos tiempos. En primer lugar, destaca las formas líricas y narrativas del poema extenso heredadas de los grandes cantos épicos de la Antigua Grecia,

⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 1 y 2.

los cuales, en palabras de David Michael Reid Bentley, están “located between the mythic time and *la longue durée* of the epic and the personal time or *la durée* of the lyric”.⁶⁶

El Nóbel mexicano señala que en el poema de largo aliento “contar es, simultáneamente, relatar una historia y escandir el verso: cuento que se vuelve canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo –al acto de cantar. El poema romántico tuvo como tema del canto al canto mismo o a su cantor: poema de la poesía o poema del poeta”.⁶⁷ Así pues, el poema extenso se suele construir en la relación dialéctica entre el canto y el cuento, es decir, entre el discurso poético que puede proyectar imágenes bellas y emotivas, y el discurso narrativo que relata una historia con sus personajes, situaciones y conflictos.⁶⁸ Por tanto, para Paz, “en el poema extenso el canto vive en función del cuento; quiero decir, depende de la historia o de la narración. La relación entre las partes no desaparece pero se afloja: cada parte y cada capítulo tienen vida independiente”.⁶⁹

La conjunción entre poesía y narración no se presenta sin complicaciones en el texto poético, dado que las dos expresiones artísticas tienen procedimientos diferentes: la poesía busca impresionar al lector mediante la síntesis de las imágenes, mientras que el relato pretende desarrollar una historia gracias al detalle de sus situaciones. Es así que algunos poemas extensos rompen con las limitantes de cada género para consolidar obras artísticas donde la composición amplia y abierta de la narración se conjunte, armónica o

⁶⁶ “Colonial Colonizing: An Introductory Survey of the Canadian Long Poem”, en *Bolder flights. Essays on the Canadian Long Poem*, eds. Frank M Tierney y Angela Robbeson, Ottawa, University of Ottawa Press, 1998, p. 9.

⁶⁷ “Contar y cantar”, art. cit., p. 85.

⁶⁸ “The major problem facing the long poem today is that contemporary theory allows the poet almost no middle ground between the concentration of the short lyric and the vast breadth of the epic” (Dana Gioia, “The Dilemma of the Long Poem”, *The Kenyon Review*, 5, 2 (1983), p. 21).

⁶⁹ “Delta de cinco brazos”, en *Obras completas. Miscelánea II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, vol. 14, p. 17.

problemáticamente, con la enunciación precisa y emotiva de la lírica; pues “por una parte requiere del carácter connotativo y figurativo de la palabra poética (...); y por otra se apropia del estilo narrativo en la construcción temporal del discurso”.⁷⁰

La interacción entre lo lírico y lo narrativo en el poema de largo aliento moderno, a la vez que enriquece la construcción del mundo poético al integrar elementos estéticos, estilísticos y temáticos de espacios literarios, aparente y tradicionalmente opuestos –lo que amplía la intención comunicativa, así como las posibilidades semánticas del escrito–, también dificulta, en algunos casos, la identificación y comprensión de determinados textos como “poemas extensos”.

Considero que esta complicación se manifiesta claramente al ubicar determinados textos en prosa dentro de las posibilidades creativas del poema extenso, más aún cuando algunas prácticas poéticas actuales se caracterizan por su “prosificación” formal, temática e incluso conceptual.⁷¹ El surgimiento del poema en prosa en el siglo XIX es un claro ejemplo de esta relación intergenérica. Si bien la conceptualización del poema en prosa presenta complicaciones similares a las que revela el poema extenso moderno,⁷² algunos teóricos

⁷⁰ Óscar González, “Muerte y soledad en *Dylan y las ballenas* de María Baranda”, en *El poema extenso en México*, ed. Oliverio Arreola, Toluca, Los Cuatrocientos, 2012, p. 30.

⁷¹ En su libro *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, el crítico William Van O’Connor plantea que una de las grandes innovaciones y, por tanto, características de la poesía moderna es la estrecha relación que, desde el siglo XIX, la acerca a la prosa, tanto en términos formales con la aparición del poema en prosa, como en términos conceptuales al recuperar la visión analítica y científicista que, hasta el momento, identificaba a la narrativa y a la ensayística. Para O’Connor, “if the poetic revolution was to restore mind to poetry, it had to recover precision, clarity, the power of analysis, and a closeness to the physical world. To do this it had to use, at first, the language of prose. It had, that is, to do in poetry what could be done in prose” (*op. cit.*, p. 56).

⁷² En este sentido, María Victoria Utrera Torremocha, afirma que “es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza al poema en prosa como tal. La continua tensión entre ambos polos, síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines, dificultad que se ve acentuada por la diversidad de los tipos de poema en prosa existentes (...) Como género mixto, híbrido o cruzado y dada su disposición tipográfica en prosa y su efectiva filiación con los géneros narrativos, el poema en prosa obliga a una nueva definición de la

plantean que se diferencian precisamente por su brevedad textual.⁷³ En este orden de ideas, ¿cómo entender un poema extenso que contiene fuertes rasgos prosísticos, tanto en su estructura como en su lenguaje?, ¿es posible considerar como poema extenso un texto escrito mayoritariamente en párrafos pero con los rasgos lingüísticos y estéticos de la poesía, o, desde otra perspectiva, una composición en verso que contiene un lenguaje más prosaico que poético? Estas y otras interrogantes asaltan al lector cuando observa un texto en el que se conjuntan fuertemente lo lírico con lo narrativo. En estos casos considero –sin pretender, en ningún momento, tener la última palabra– que las claves de lectura se encuentran tanto en la intención artística del poeta⁷⁴ –la cual se manifiesta en notas introductorias, entrevistas y disposiciones editoriales en las que participe–, como en la comprensión del poema extenso como una práctica experimental que, como lo señala Smaro Kamboureli, no debe decantarse por un género o forma textual específica, pues se manifiesta en el cruce de caminos de distintas propuestas creativas.

3.4. ESTÉTICA DE CONTRASTES

Para Octavio Paz, el poema extenso moderno se caracteriza por su capacidad de agrupar e integrar diversos elementos sin perder su visión de conjunto, de unidad estética que proyecta un universo poético coherente; en otras palabras, por el desarrollo del binomio unidad-variedad en su composición textual. En su tesis doctoral, *José Gorostiza y T. S. Eliot: un acercamiento a las poéticas del poema extenso moderno en “Muerte sin fin” y*

poesía no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato” (*Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 12).

⁷³ “Uno de los criterios fundamentales que comparten todos los críticos es el de la necesaria brevedad que se suele asociar a la intensidad y a la concentración del poema, aspectos destacados también por la mayor parte de los escritores del género” (*ibid.*, pp. 15 y 16).

⁷⁴ En este tenor, el poeta canadiense Marcel Labine explica: “Lorsque je regarde ma pratique d’écriture depuis ses débuts jusqu’à aujourd’hui, je constate que l’usage que j’ai fait du long poème a été lié à deux phénomènes récurrents: la tentation de la narration et l’expérimentation sous contrainte” (art. cit., p. 125).

“*Four Quartets*”, Pauly Ellen señala que “el poema extenso moderno aparece como una nueva forma poética que busca su unidad en la extensión, no de la manera tradicionalmente conocida –subordinación a una narrativa o forma dramática–, sino en el sentido lírico de crear una serie de estados de espíritu –emociones, sensaciones– que se correspondan y perciban de manera unitaria”.⁷⁵ En consecuencia, el poema de largo aliento se estructura como un espacio abierto que puede recibir múltiples discursos, formas y estéticas que problematizan y, por tanto, enriquecen la visión del mundo que se está desplegando en el escrito.

Asimismo, la arquitectura del poema extenso moderno se sostiene en la relación dialéctica entre la sorpresa y la recurrencia.⁷⁶ Si bien la forma extensa del poema presenta una continuidad –ya sea temática, estructural o conceptual– que permite valorarla como una composición artística coherente y unitaria, también es posible que el poeta incluya elementos novedosos en el texto que dinamicen y potencien los sentidos de la palabra. En el poema se suelen mezclar lo propio y lo ajeno, la armonía y la disonancia, creando un entramado de relaciones que conectan los elementos recurrentes y sorprendivos en una práctica literaria que experimenta con el contenido y la forma.⁷⁷ En este orden de ideas, la

⁷⁵ México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 81 y 82.

⁷⁶ “Contar y cantar”, art. cit., p. 76.

⁷⁷ María Cecilia Graña habla de un “movimiento que tensa cada poema a través de la dialéctica entre la unidad y la variedad, entre la repetición y la sorpresa, que lo vuelve análogo a una fuga. Francesco Fava encuentra que, en diversos poemas largos, el acuerdo entre la unidad y la variedad puede dar lugar, por lo menos, a tres modos compositivos: uno en el que la repetición y la variación se alían para seguir un desarrollo argumentativo que lleve de A a B; otro en el que la repetición puede servir para cristalizar un sintagma volviéndolo el nudo simbólico hacia el cual convergen todas las diversas líneas del texto; y aquel en el que la circulación de motivos, por medio de canales intratextuales que relacionan los varios planos temáticos, insinúan correspondencias escondidas, en las que ‘el universo se resuelve’” (“Introducción”, art. cit., pp. 18 y 19).

fragmentación⁷⁸ se destaca como uno de los rasgos principales de la forma amplia del poema desde el siglo pasado:

Es difícil abordar el tema del poema extenso del siglo XX sin insistir en uno de los rasgos esenciales que heredamos del romanticismo: la fragmentación. La modernidad nos escindió en todos los órdenes de la vida, de ahí esa casi obsesión del romanticismo por la búsqueda del Absoluto. Y por ello, no debe sorprendernos que gran parte de la creación del siglo XX sea un intento por darle un lugar dentro del todo a esa gran dispersión de fragmentos que es el hombre de nuestro tiempo.⁷⁹

En ocasiones, la fragmentación textual puede conllevar una hibridez genérica,⁸⁰ dado que el poeta no sólo se preocupa por aglutinar un conjunto de elementos diversos en su poema, pues también busca vasos comunicantes entre los fragmentos para crear formas híbridas que concentren las cualidades y virtudes de diferentes expresiones literarias. El poema extenso moderno se puede reconocer por su “hibridismo, rasgo propio de la transgresión que supuso la modernidad poética, según la cual lo lírico, lo narrativo y lo dramático [sin olvidar lo ensayístico] (a veces) se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente”.⁸¹ De tal suerte, las partes se unen en un gran todo que manifiesta una práctica artística novedosa, donde los elementos disímiles no sólo se conectan mediante el sistema de recurrencias del poema, sino que también llegan a fundirse en la configuración de nuevas formas textuales; por consiguiente, “hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento y dicha

⁷⁸ Vale señalar, junto a Andrés Sánchez Robayna, que “la estética del fragmento invade, en efecto, la lengua poética de la modernidad, hasta el punto que son relativamente raros los poemas extensos escritos a partir de Novalis y Wordsworth que no estén contruidos o estructurados en fragmentos. Esa *forma* literaria corresponde, en rigor, a la propia *forma mentis* del hombre moderno, incapaz de formular una visión unitaria de lo real” (*Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 70).

⁷⁹ Nicanor Vélez, “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz”, en *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, ed. María Cecilia Graña, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 64.

⁸⁰ “The long poem is, by most accounts, a generic hybrid; one can well argue, as does Smaro Kamboureli, that generic interplay or dialogue is the long poem’s most distinguished characteristic” (L. Keller, *op. cit.*, p. 2).

⁸¹ J. Rastrollo, art. cit., p. 107.

combinación de voces, de elementos recurrentes junto con sorpresas y combinación genérica son habituales y necesarios para el desarrollo de esta moderna y aglutinante composición”.⁸²

3.5 LA ESCRITURA Y LA LECTURA

Ahora bien, la escritura de poemas extensos implica una serie de actitudes y dinámicas creativas que se expresan en su estructura formal y temática, es decir, en “una sucesión de momentos intensos”⁸³ que configuran, como dice Nicanor Vélez, “una compleja arquitectura de palabras y silencios”.⁸⁴ La construcción del texto poético consta de un sistema de selecciones que estructura sus distintas secuencias –comúnmente organizadas en cantos, fragmentos, pasajes, etc.– en una arquitectura general, la cual dirige su escritura y lectura. Precisamente, la composición de poemas de largo aliento evidencia una detenida y profunda reflexión sobre el papel de la palabra y el silencio, de la grafía y el espacio en blanco, en la configuración de textos que conjuntan la intensidad de las imágenes poéticas con la digresión de toda escritura extensa.

Lo que induce a un escritor a redactar un poema largo puede rastrearse en el intento de lograr conjugar en una sola forma dos paradigmas diversos. Leyendo algunos de los poemas extensos modernos se advierte que su particular tensión nace al haber incorporado dos modelos formales de lírica entre los que no es tan fácil establecer mediaciones. De hecho, en su breve artículo “Contar y cantar”, Paz considera que el poema extenso se afirma en el siglo XX cuando logra conjugar la tensión polar que existe entre la lírica de Whitman y la de Mallarmé y se deja la épica para poner el acento en la lírica.⁸⁵

En algunos casos, la dinámica tensionante del poema de largo aliento reúne bloques textuales con isotopías particulares –que reflejan un manejo interno del tiempo y el

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ “Contar y cantar”, art. cit., p. 86.

⁸⁴ Art. cit., p. 66.

⁸⁵ “Aproximación a una forma...”, art. cit., p. 212.

espacio— en una estructura entretejida y unitaria. Para este fin, el poeta configura un sistema de repeticiones textuales, temáticas o conceptuales que permiten evidenciar la construcción de un entramado coherente y significativo en todo el poema. Este sistema se manifiesta en versos, motivos y nociones que se frecuentan en determinados momentos del texto, procurando enlazar los elementos disonantes de su disposición fragmentaria. Es así como en algunos poemas extensos los versos iniciales se repiten y parafrasean en diferentes secciones de la composición; así mismo, ciertos conceptos, alegorías o “imágenes emblemáticas”⁸⁶ se presentan en puntos clave del universo ficcional, proporcionando una sensación de continuidad y ritmo dentro de la fragmentación textual, dado que “tenga la forma de un río uróboro, de subida fluctuosa o caída vertiginosa o de vaso de agua, es necesario, en todo caso, centrarse en el sistema de las repeticiones para entender cómo está formado un poema largo”.⁸⁷

El escritor y el lector deben ser conscientes de las fluctuaciones y estrategias del poema extenso, que puede estar compuesto por elementos contrapuestos y en tensión que alimentan una expresión total y abierta del universo poético, la cual no pretende uniformizar los segmentos del poema, sino desplegar sus diferencias para evidenciar las múltiples voces, miradas y lenguajes que conforman su entramado textual. En este sentido, Octavio Paz afirma que un poema largo no es una *suite* de poemas breves, sino, por el contrario

⁸⁶ En este orden de ideas, Francesco Fava afirma que “al sistema de repeticiones puede atribuírsele otra función dentro del poema largo: la creación de imágenes emblemáticas, es decir, una figura que aparece en varios lugares del texto y casi se convierte en síntesis de todo el poema al sobresalir mediante una plasmación completamente sensorial –visual, sonora, táctil. Una función *icónica* de la recurrencia que no es, por supuesto, exclusiva del poema largo, sino que asume una relevancia especial en un texto de notable extensión y que, sobre todo, se marca el ambicioso objetivo de implicar en un único discurso una pluralidad de temas, de espacios y de tiempos” (“Viaje alrededor de un vaso de agua: formas del agua, naufragios de la forma en *Muerte sin fin* y en el poema extenso”, *Cuadernos Americanos*, 138 (2011), p. 146).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 152.

una forma orgánica en la que la diversidad de los elementos se resuelve en la unidad de la obra. El poema largo no se define únicamente por su extensión sino por el orden y la relación que guardan entre ellas las distintas partes que lo componen. Es una verdadera composición: transcurre y, simultáneamente, recurre; nace de un motivo inicial, se bifurca, se enlaza a otros motivos y temas, cambia sin cesar y regresa a sí mismo. Su desarrollo es lineal y sucesivo, simultáneo y sincrónico. La línea que lo representa puede ser recta o sinuosa, en espiral o en zigzag. Pero la comparación con la línea es insuficiente: el poema extenso es cuerpo y volumen. En uno de sus extremos colinda con la música y, en el otro, con la arquitectura.⁸⁸

Pero no sólo la escritura del poema extenso, también su lectura impulsa unas estrategias y actitudes particulares frente al texto literario. El lector “debe ejercitar una mirada ‘estereoscópica’ frente a estos textos que son resultado de una voluntad de estilo”,⁸⁹ es decir, debe desplazarse del todo a la parte, de la unidad al fragmento y viceversa, para así reconocer las dinámicas y estrategias composicionales del poema.⁹⁰ El receptor, entonces, participa activamente en la construcción del escrito, pues interactúa con la “arquitectura de palabras y silencios” que lo compone para proporcionarle un sentido total, reconociendo la pluralidad de discursos y fragmentos como parte de una estructura artística completa.⁹¹ En este sentido, el poema extenso se comprende como una propuesta literaria coherente y cohesiva –diferente a una *suite* de poemas breves–, en la medida que se reconozcan sus partes como integrantes de un todo que no lima las contradicciones y diferencias internas,

⁸⁸ “Delta de cinco brazos”, art. cit., 18.

⁸⁹ María Cecilia Graña, “Entre la piedra y el agua: la *genericidad* de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos*, 138 (2011), p. 72.

⁹⁰ Al hablar de la temporalidad de la lectura del poema extenso, que se diferencia claramente de otras expresiones poéticas mucho más breves, Smaro Kamboureli comenta que “the reading of this poem takes place processually, as the reader has often both to backtrack and to continue reading” (*op. cit.*, p. 50).

⁹¹ Los poemas extensos “tienden a ser discontinuos o apuntan a la sucesión, se contraponen o concuerdan. Para establecer en última instancia esa ‘serie genérica’, el lector tendría que tener en cuenta las relaciones entre la narración y la lírica y entre la prosa y el verso, así como considerar los aspectos retóricos y de versificación” (“Entre la piedra...”, art. cit., pp. 65 y 66).

sino que las potencia para ofrecer una visión mucho más amplia y profunda del poema como objeto artístico y cultural.⁹² Al respecto, María Cecilia Graña anota que:

un poema que se extiende en el tiempo de la lectura y a lo largo de las páginas, tiene la posibilidad de multiplicar las voces, las perspectivas, los contextos emotivos y estimula al lector a establecer nexos que pueden llegar a ser reveladores de estructuras latentes de la psique o de la cultura. Por eso el poema largo se vuelve susceptible de ser una experiencia para la consciencia crítica, ya que la excedencia de sentido que propone nunca se agota; y, al mismo tiempo, al presentar temas y motivos que pertenecen a culturas lejanas resulta un palimpsesto que hay que descifrar.⁹³

El poema extenso moderno proyecta una serie de relaciones intra, inter y extra-textuales, que dirigen los niveles de la lectura y descubren la red de sentidos que comunica las secciones del escrito. En primer lugar, el poema suele contener una serie de repeticiones, alusiones y comentarios que invitan a realizar una lectura en movimiento, en la que el sujeto se desplace por diferentes sectores de la extensión textual para descubrir o afirmar los niveles de significación del escrito, entendiéndolo como una estructura artística y de conocimiento. En segundo lugar, el poema extenso moderno es el resultado de una tradición literaria con la que interactúa en los niveles superficiales y profundos de la escritura, es decir, en la dinámica de “lo dicho” y “lo no dicho” que configura el texto, de tal forma que establece un conjunto de relaciones intertextuales que enriquecen su propuesta estética, epistémica y cultural. En *The Waste Land*, T. S. Eliot invita al lector a reconocer los correlatos del poema –provenientes de la literatura occidental, oriental y de los mitos arcaicos– con el objeto de profundizar en los niveles de sentido del objeto

⁹² “En la modernidad se vuelve imposible reconstruir el sentido homogéneo y unitario de la antigua épica en la que aparecían conjugadas experiencia y trascendencia. Sin embargo, según Peter Baker, que se ocupó de los poemas largos de Saint John Perse, éstos, en cuanto se refieren a ‘un orden de verdad’, a una ‘experiencia moral’, también solicitan la participación del lector en el proceso de dar sentido al texto literario, y se vuelven, en nuestro mundo cada vez más fragmentario y cambiante, un depósito de valores. El poema extenso se vuelve, entonces, una forma que concilia el materialismo con el idealismo y la esencia de la poesía con la utopía” (“Aproximación a una forma...”, art. cit., p. 197).

⁹³ “Introducción”, art. cit., pp. 15 y 16.

artístico. Por último, algunos poemas de largo aliento contienen una reflexión sobre la sociedad y la cultura que impele al sujeto a relacionar el texto con su contexto, en una estrategia de lectura que comunica el centro –el objeto textual– con la periferia –el entorno de producción y recepción–, que para Peter Baker ejemplifica cómo “the modern long poem turns deliberately outward in order to address the experience of the other, at the same time inviting the reader into the process of making sense out of the text”.⁹⁴

3.6 POSIBILIDADES DEL POEMA EXTENSO MODERNO

A pesar de la experimentación genérica que permite y potencia la creación de textos poéticos que presentan múltiples formas y estructuras textuales, temáticas y discursivas, es posible reconocer unos modelos o tipos de poemas extensos modernos que se manifiestan constante y repetidamente en la tradición literaria, los cuales evidencian las influencias creativas entre los hacedores de esta expresión poética, quienes se asumen como partícipes de una práctica literaria que se construye en dinámicas de asimilación e innovación. El reconocimiento de dichos modelos o tipos sitúa al lector dentro de una tradición literaria que le permite interactuar con esta expresión poética, pues “beyond being open to the multiple genres interacting within and shaping modern and contemporary long poems in varied ways, readers need to be responsive also to the multiplicity of equally legitimate traditions or models of practice upon which writers of long poems may draw”.⁹⁵

Es necesario señalar que en todos los casos se considera la forma y el contenido como parte de una propuesta artística unitaria, en la que el tema sólo puede ser expresado mediante un conjunto de estrategias textuales que posibilitan su desarrollo, de tal suerte que

⁹⁴ *Op. cit.*, p. IX.

⁹⁵ L. Keller, *op. cit.*, p. 2.

el poeta adopta en su escritura los tipos discursivos (lírico, narrativo, argumentativo, etc.), las estructuras textuales (fragmentaria, abierta, circular, etc.), y las formas de versificación (tradicional, moderna, vanguardista, etc.), entre otras posibilidades de construcción del poema de largo aliento, que mejor expresan sus preocupaciones artísticas, conceptuales y vitales. Asimismo, en muchas ocasiones los tipos o modelos se mezclan y conectan de tal forma que en un poema de largo aliento se pueden encontrar diversas propuestas creativas, lo que evidencia tanto las relaciones de similitud y diferencia que mantienen los textos entre sí, como la apuesta experimental que caracteriza al arte moderno.

A partir de la lectura de varios poemas extensos modernos de la literatura occidental, así como de la crítica literaria sobre el tema, he notado que los modelos o tipos más frecuentes son:

- a) Textos donde el elemento narrativo ocupa un lugar central, pues el autor presenta un conjunto de líneas argumentales y personajes que se despliegan, afirman y transforman a lo largo del escrito, como sucede en los poemas épicos y dramáticos, entre otros. Por ejemplo, en el poema extenso *Omeros* (1990), el Nóbel Derek Walcott se nutre de la tradición épica clásica y la moderniza en la representación de su natal Caribe. Personajes de la mitología griega como Filóctetes, Helena, Héctor y Aquiles toman forma en hombres y mujeres actuales que experimentan sus pasiones y derrotas en la cotidianidad del mundo antillano. En la obra de Walcott, una criada negra, Helena, desata las pasiones de los jóvenes pescadores Héctor y Aquiles:

Filoctetes trató de congradarlos. A Héctor le dijo
que ellos eran hombres, que soportaban su propia herida
con tanta paciencia como Dios se lo permitía, que la mala sangre
entre ellos era peor, que tenían un vínculo

en común: la mar. La mar que transformaba en canoas
a los cedros, desde el día en que cortaron los árboles

allá arriba. Dijo: todo lo que una mujer hace, es cosa
de ella, pero el trabajo une a los hombres.
Sólo que nadie lo escuchó. De tal Héctor, tal Aquiles.⁹⁶

Aunque el poema se componga en versos (o en párrafos, como es el caso del poema en prosa) es el discurso narrativo el hilo conductor que organiza y desarrolla el mundo poético. La imagen poética dialoga y participa de la estructura narrativa, de tal suerte que la intensidad, belleza y simbolismo de la lírica identifican el espacio literario en que se despliegan un conjunto de personajes, situaciones y argumentos que constituyen el universo representado en el poema extenso.

- b) Escritos que utilizan un lenguaje marcadamente lírico, el cual privilegia la imagen poética sobre la narración de sucesos. Si bien las posibilidades expresivas de este tipo de composiciones son múltiples y variadas, una de sus tantas prácticas textuales son los poemas de amor o eróticos, en los que el escritor reflexiona sobre las causas y consecuencias de la empresa afectiva o de la pulsión y el deseo sexual.

En *El Contemplado* (1946), el poeta español Pedro Salinas expresa las emociones y sensaciones que en su espíritu despierta la visión del mar puertorriqueño, al tiempo que reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje poético dentro de las nuevas propuestas vanguardistas de la *poesía pura*. La potencia y encanto de la palabra poética se concentra en la representación de lo marino:

Te busqué el azul verdad;
un ángel, azul celeste,
me lleva de la mano.

⁹⁶ Trad. José Luis Rivas, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 68 y 70.

Y allí en tu azul te encontré
jugando con tus azules,
a encenderlos, a apagarlos.
¿Eras como te pensaba?
Más azul. Se queda pálido
el color del pensamiento
frente al que miran los ojos,
en más azul extasiados.⁹⁷

El Contemplado consta de un introito y catorce secciones tituladas “Variaciones”, las cuales se componen, en su mayoría, de versos endecasílabos y octosílabos, con algunas líneas en verso menor. El poema no cuentan con el carácter cohesivo y el encadenamiento argumental del discurso narrativo, pues más allá de contar una historia, lo que interesa al poeta es expresar los afectos y las impresiones que despierta la cotidiana apreciación del espacio marítimo, así como las particularidades de la creación poética. Por consiguiente, en este tipo de poemas extensos el lenguaje lírico ocupa un lugar central al formar las diversas y múltiples imágenes literarias que proporcionan un sentido amplio y completo del espacio, persona o tema poetizado.

- c) Poemas que se construyen a partir de una autorreflexión sobre la poesía y la naturaleza de su lenguaje. En este caso el escritor se detiene en el análisis y la comprensión del acto poético, de modo que medita sobre la capacidad de la palabra para representar realidades, emociones e intelecciones. La práctica poética, entonces, se acerca a la filosofía del lenguaje y a la crítica literaria.

El carácter reflexivo del poema extenso moderno que indaga sobre las particularidades del lenguaje poético, de suerte que además de ser una expresión artística también es una apuesta crítica, se manifiesta en composiciones como *Muerte sin fin* (1939), de José

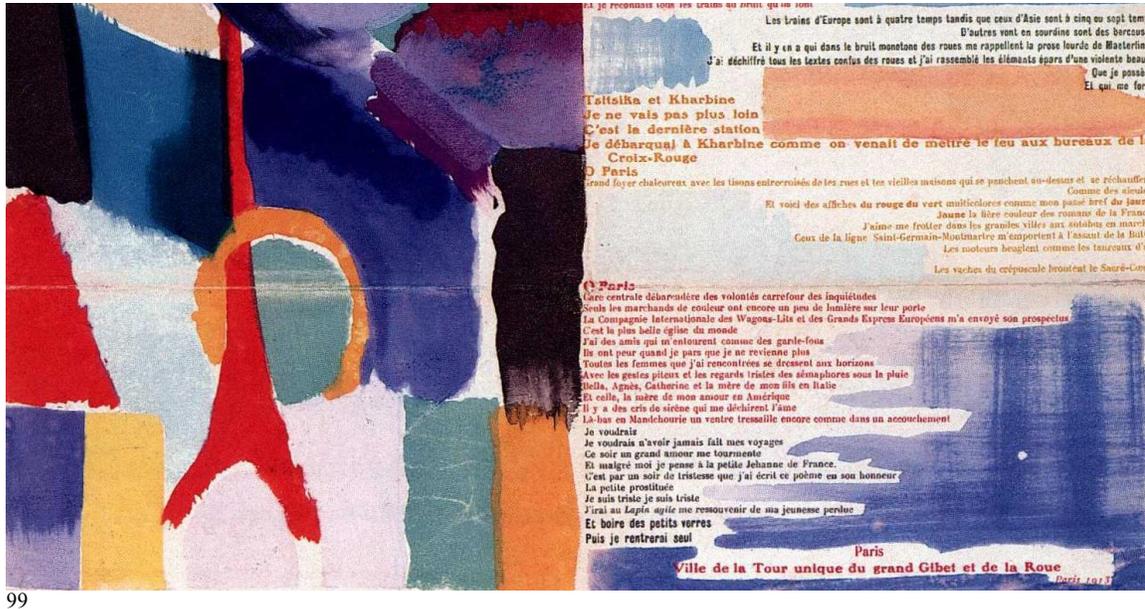
⁹⁷ Ed. Francisco Javier Díez, Madrid, Castalia, 1996, pp. 75 y 76.

Gorostiza, uno de los poemas más importantes de la tradición mexicana, en el que el artista razona sobre las dinámicas intelectivas y espirituales que componen su propio acto creativo.⁹⁸ En estos casos el lenguaje poético constituye la forma y el contenido del poema de largo aliento.

- d) Textos que se elaboran a partir de la interacción del discurso poético con otros géneros o expresiones artísticas. Son poemas en los que se observan características y rasgos de la música, la pintura y la arquitectura, entre otras prácticas, en la configuración y desarrollo de sus elementos formales y temáticos.

En este sentido, vale recordar cómo el diálogo entre diversas propuestas artísticas caracterizaba al movimiento vanguardista, que pretendía sobrepasar las convenciones genéricas, materiales y expresivas de la estética tradicional, para proyectar un arte complejo, experimental y multifacético, en el que tanto autor como espectador rompieran con sus prejuicios y participaran animadamente en la construcción del objeto estético. Precisamente, en el poema extenso *La prosa del Transiberiano* (1913), el escritor Blaise Cendrars y la pintora Sonia Delaunay participan en la construcción de una apuesta artística en la que lo verbal y lo pictórico interactúan en una dinámica de contrapunteo o simultaneísmo que representa las preocupaciones, dificultades y esperanzas de un joven en su viaje en tren por el territorio asiático. El diálogo entre poesía y pintura se observa claramente en la primera edición de la obra:

⁹⁸ La naturaleza reflexiva de *Muerte sin fin* se tratará con más detalle en el capítulo siguiente, titulado: “El poema extenso moderno en la tradición mexicana”. Su mención en este momento obedece a la necesidad de señalar brevemente cómo la poesía mexicana —ejemplificada en una de sus composiciones más importantes— se integra dentro de las líneas generales del poema de largo aliento.



99

e) Composiciones que se centran en la relación del hombre consigo mismo, de suerte que motivan la escritura de poemas autobiográficos que manifiestan las dudas, temores y alegrías del poeta. Las vivencias del artista son el origen y núcleo de esta propuesta.

En *El prelude* (1799) –reconocido poema extenso del romanticismo inglés–, William Wordsworth se sumerge en los senderos de la memoria para rescatar sus primeras impresiones del mundo y proponer una breve historia de su infancia, en la que la interacción con la naturaleza, la experiencia del amor y la visión de la muerte, entre otras situaciones que marcaron fuertemente su niñez, le permiten expresar con nostalgia la belleza del pasado. De allí que en su escrito comente:

Hay en nuestra existencia espacios temporales que mantienen con clara preeminencia un poder creador, y de los que, agotadas por las ocupaciones triviales y la ronda del intercambio diario, nuestras mentes –en especial la fuerza de la imaginación–

⁹⁹ Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, París, Les Hommes Nouveaux, 1913, s.p.

se nutre y restauran de manera invisible;
esos momentos parecen tener sobre todo su fecha
en la primera infancia.¹⁰⁰

- f) Poemas que tratan la relación del hombre con el mundo y su prójimo. Desde una perspectiva histórico-social el escritor analiza las particularidades y problemáticas de su nación, ciudad o comunidad, por lo que, de alguna manera, se manifiesta la postura crítica del poeta frente a su entorno.

En su extenso poema *Alturas de Macchu Picchu* (1950), el chileno Pablo Neruda no sólo expresa los conflictos existenciales del hombre en su relación con el origen y la muerte, pues también expone una visión crítica de la sociedad actual que se caracteriza por la apatía y el distanciamiento de los hombres, de suerte que propone un retroceso a la antigua América para valorar la mirada mística, profunda y vital de las sociedades prehispánicas, tan extraña al sujeto moderno. En su obra, Neruda declama:

¿Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o en un barco en el crepúsculo, o en la soledad
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía
[...]
No puede asir sino un racimo de rostros o de máscaras
precipitadas, como anillos de oro vacío,
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso
que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas.¹⁰¹

En mi opinión, éstos son los modelos o tipos de poemas extensos más constantes y representativos de la tradición literaria moderna; sin embargo, no son sus únicas

¹⁰⁰ Trads. Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, 1999, p. 29.

¹⁰¹ En *Antología general*, Lima, Real Academia Española, 2010, pp. 193 y 194.

posibilidades de realización textual, pues algunos escritores han experimentado con formas y asuntos que incluso se alejan o rompen con las prácticas poéticas más recurrentes.

4. ALGUNAS PRECISIONES FINALES

A lo largo de este apartado se manifiesta el riesgo de plantear una definición categórica del poema extenso moderno, pues esta práctica literaria se caracteriza por una constante movilidad que impide contenerla en preceptivas artísticas puntuales y cerradas. Asimismo, su carácter transgresor cuestiona las delimitaciones genéricas, estilísticas o estéticas, por lo que el crítico sólo puede señalar algunos de sus rasgos, elementos y dinámicas más constantes y recurrentes, los cuales permiten observar el poema extenso como una forma literaria en construcción, que se comunica con una tradición poética de la que asimila, modifica o niega sus formas y sus contenidos.

Más allá de trazar unos lineamientos precisos e inalterables sobre el poema extenso moderno, lo que pretende este capítulo es proponer elementos conceptuales que sirvan como claves de lectura para reconocer en esta forma poética una práctica textual compleja, experimental y proteica, la cual constantemente se autogestiona y transforma a partir de los campos de análisis y las posibilidades creativas que abre y proyecta en su escritura.

La fragmentación, el hibridismo, la tensión, la disonancia, pero también la coherencia, la unidad y la recurrencia son, entre otros, los factores que se reúnen en la creación y recepción del poema extenso moderno, el cual se vincula con una copiosa tradición literaria que, desde las últimas décadas del siglo XIX, propone una serie de transformaciones e innovaciones que dirigen su creación y su comprensión por nuevas

perspectivas –inexploradas, en algunos casos–, las cuales, en muchos aspectos, rechazan o reformulan los preceptos clásicos del arte y la literatura.

CAPÍTULO II

EL POEMA EXTENSO MODERNO EN LA TRADICIÓN MEXICANA

1. DESARROLLO DEL POEMA EXTENSO MODERNO EN MÉXICO

A pesar de la considerable importancia del poema extenso moderno en la historia literaria nacional, son muy pocos los textos críticos e investigaciones académicas que se han preocupado por analizar su particular formación en las letras mexicanas.¹⁰² Por consiguiente, es necesario estudiar las renovaciones e innovaciones formales y temáticas que presenta esta práctica poética desde el Modernismo hasta nuestros días, para así comprender la modernidad estética en la que se inscribe el poema de largo aliento en México, y desde allí esbozar su tradición literaria.¹⁰³ En este orden de ideas, este capítulo se divide en dos partes: en un primer momento se tratará a grandes rasgos el desarrollo y transformación del poema extenso moderno para evidenciar su movilidad histórica en la literatura nacional; sin embargo, esta aproximación no es suficiente para esclarecer el sistema de relaciones que compone una tradición literaria¹⁰⁴ (la historiografía se queda

¹⁰² Aunque la bibliografía crítica sobre los poemas extensos de Gorosotiza, Cuesta y Paz –entre otros renombrados escritores– es abundante, no son muchos los artículos que dialogan con las características del poema de largo aliento en el proceso de análisis textual. Por el contrario, esta práctica poética se trata someramente, más como una etiqueta genérica (sobre la que no se proponen reflexiones substanciales) que como una propuesta creativa que ofrece diversas y significativas posibilidades de lectura y comprensión del texto poético.

¹⁰³ Vale señalar que no se pretende exponer un canon lineal y totalmente causal del poema extenso moderno en México. Por el contrario, esta investigación indaga en el sistema de relaciones, dinámico y en tensión, que caracteriza la tradición literaria moderna, en la que los textos se comunican por sus influencias y similitudes, pero también por sus oposiciones y diferencias; puesto que “como la naturaleza, la tradición tiene sus propias leyes, su propio temperamento, forjado con base en presencias y ausencias, voces y silencios. La tradición es azarosa, impredecible, como la vida misma. Carece de lugares comunes, porque siempre está renovándose, rehaciéndose, alimentándose a sí misma” (Rogelio Guedea, *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 11).

¹⁰⁴ En su ensayo “Tradition and the Individual Talent”, T. S. Eliot reflexiona ampliamente sobre la construcción del concepto de tradición en la poesía, al señalar la coexistencia del pasado y el presente, así como las relaciones de similitud y diferencia entre los escritores como dinámicas que envuelven la creación literaria, en la que influye –tanto en la escritura, como en la lectura– un entramado de experiencias, emociones y sentimientos que permiten identificar los vasos comunicantes de la tradición. “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer

francamente corta al estudiar expresiones artísticas modernas) y, por tanto, en un segundo momento se analizarán sus temas y motivos más recurrentes con el fin de reconocer el entramado de apropiaciones, innovaciones y oposiciones que comunican sus diversas prácticas textuales, y con ello comprender la configuración de una tradición del poema extenso moderno en México.

En términos literarios, la modernidad estética en Hispanoamérica despunta con el Modernismo, movimiento que surgió en la penúltima década del siglo XIX¹⁰⁵ y adquirió su madurez formal y estilística con las primeras luces del siglo XX, por tanto fue una expresión literaria finisecular, de ruptura y transformación, que actuó como un puente artístico, cultural y social entre dos siglos con realidades y perspectivas diferentes. La nueva sensibilidad que nace con los modernistas¹⁰⁶ –producto de las transformaciones sociales, el

and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. 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.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new” (en *Selected prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth, Penguin Books, 1953, pp. 23 y 24).

¹⁰⁵ Sobre los inicios del modernismo con poetas como José Martí, José Asunción Silva y Julián del Casal, el crítico Iván Schulman señala que “el modernismo en nuestro concepto no es una escuela sino un estilo de época cuyas resonancias afectaron la vida social, la literatura y hasta la política a partir de la década del 80, produciéndose en la cultura hispanoamericana, como consecuencia de su aparición, una revolución ideológica y artística, vigente en el siglo XX” (*El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, p. 7).

¹⁰⁶ “Muchos son los poetas de nuestra lengua que inician su obra dentro de los marcos del modernismo para transitar, por vías diversas y aun a veces antagónicas, hacia lo que aquí llamaré la modernidad. Bastaría recordar entre ellos a Lugones, Herrera y Reissig, López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Efrén Rebolledo” (Ramón Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, selec. Josué Ramírez y Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 127).

avance tecnológico y las inquietudes estéticas que impactan la interioridad del hombre de fin de siglo— se manifiesta en la América Hispánica con la aparición de propuestas artísticas que transforman el panorama de la tradición española,¹⁰⁷ al liberar al escritor de los preceptos estilísticos de la literatura peninsular e impulsar una poesía cosmopolita, personal y sugerente, la cual se alimenta de diferentes tradiciones literarias y de una percepción de mundo renovada por los cambiantes tiempos que se avecinan.¹⁰⁸ En este sentido, el Modernismo es “un grito de independencia que no sólo se repite en numerosos juegos de ecos, espejos y reflejos en América, sino en España misma donde los poetas se hallan también inconformes con su inmediato pasado poético”.¹⁰⁹

En su *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña señala que “el modernismo no sólo removi6 profunda y radicalmente el suelo literario, sino que ech6 los g6rmenes de muchas posibilidades futuras”.¹¹⁰ Este movimiento introduce al escritor latinoamericano en una modernidad est6tica que finiquita la recepci6n pasiva de normativas e impulsa la participaci6n del creador en la construcci6n de la expresi6n art6stica, de modo que el arte ya no es un concepto heredado de una antigua tradici6n, el cual es aceptado sin

¹⁰⁷ Al respecto, Juan Marinello comenta que hist6ricamente el Modernismo se presenta “como un impulso ascendente hacia la manifestaci6n de lo propio, aunque con informaci6n y vuelo universales. A ello contribuyen poderosos factores: el prop6sito de independencia cultural, imbricado en la decisi6n de independencia pol6tica, el impulso de superar a Espa6a no s6lo como poder metropolitano sino como retraso intelectual, la influencia del Romanticismo, que intensifica en Hispanoam6rica —ganosa de cambios esenciales— sus costados positivos: anhelo de redenci6n y traducci6n de lo cercano; y la amplitud de perspectivas, presente en el sentido continental que ti6i6 la primera insurgencia literaria” (*Sobre el Modernismo. Pol6mica y definici6n*, M6xico, Universidad Nacional Aut6noma de M6xico, 1959, p. 89).

¹⁰⁸ Para 6ngel Rama, “el modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporaci6n de Am6rica Latina a la *modernidad*, concepci6n sociocultural generada por la civilizaci6n industrial de la burgues6a del XIX, a la que fue asociada r6pida y violentamente nuestra Am6rica en el 6ltimo tercio del siglo pasado, por la expansi6n econ6mica y pol6tica de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos” (“La dial6ctica de la modernidad en Jos6 Mart6”, en *Estudios martianos. Memoria del Seminario Jos6 Mart6*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974, p. 129).

¹⁰⁹ Xavier Villaurrutia, “La poes6a moderna en lengua espa6ola”, en *Obras*, M6xico, Fondo de Cultura Econ6mica, 2006, p. 873.

¹¹⁰ M6xico, Fondo de Cultura Econ6mica, 1978, p. 186.

ninguna intermediación crítica o compositiva por parte del sujeto: en el Modernismo el arte adquiere una naturaleza subjetiva y propositiva que se renueva y afirma día con día en la práctica creativa del escritor;¹¹¹ de allí que se caracterice por “la exploración de nuevos senderos expresivos y el uso de renovadas formas estilísticas en lugar de las del academismo de ribetes neoclásicos que imperaban antes de la revolución modernista”.¹¹²

Al igual que en el resto de Hispanoamérica, en México la renovación del género lírico, así como el ingreso de la literatura nacional a la esfera del arte moderno, inició con el Modernismo de Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Najera, Manuel José Othón, Amado Nervo, Efrén Rebolledo y Luis G. Urbina quienes practicaron las innovaciones formales y temáticas del movimiento.¹¹³ Si bien el poema breve, por el preciosismo de sus imágenes y su marcado lirismo, se destacó como la expresión preferida de los modernistas mexicanos, en algunas ocasiones los poetas más reconocidos de este movimiento literario optaron por la forma extensa del poema. Es así que obras como *Lascas* (1901) de Salvador Díaz Mirón, y *Lira heroica* (1902) de Amado Nervo (esta última, sin ediciones posteriores por decisión del poeta) contienen largos poemas de tipo romántico y épico-nacionalistas, respectivamente, que se caracterizan por el cuidado en la métrica y la rima, así como por su lenguaje fuertemente simbolista y estilizado. En estas composiciones aun no se pueden ver

¹¹¹ “El escritor adquiere carta de libertad para expresar lo bello a su gusto y deseo; la belleza variaba de signo, convirtiéndose en algo individual, fragmentado. Removido el fielato del canon retórico, el artista perseguirá también la expresión del ideal, aunque cada uno lo hará a su estilo” (Germán Gullón, “Lo moderno en el modernismo”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds., Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 91).

¹¹² I. Schulman, *op. cit.*, p. 27.

¹¹³ Al respecto, José Emilio Pacheco apunta que “el modernismo termina en la apropiación de un lenguaje. Acaso por primera vez los poetas mexicanos han hecho suyo el español, lo han sometido a la prueba de los estilos universales para hablar de su experiencia vivida y la naturaleza y la sociedad del país. Despojado de sus instrumentos estilísticos –el primero y más reconocible, la rima–, el modernismo se transforma en todas las corrientes poéticas que llegan hasta nuestros días” (*Antología del Modernismo. 1884-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Era, 1999, p. LIII).

los rasgos del poema extenso moderno –variedad dentro de la unidad, presencia de la sorpresa y la recurrencia, etc.– ampliamente discutidos en el capítulo anterior.

Son los poemas de Manuel José Othón y Luis G. Urbina los que abren paso a la forma extensa moderna en la literatura mexicana, pues aunque mantienen elementos de la estética modernista –en la atención a la musicalidad del verso, y en el uso de ciertos tropos y símbolos comunes del movimiento– expresan una atmósfera y un lenguaje que se aleja de las formas preciosistas y parnasianistas, para adentrarse en una visión más detenida de la compleja interioridad del ser, que en los casos de Luis G. Urbina y Efrén Rebolledo los acerca al tono crepuscular y reflexivo de la propuesta posmodernista. Las transformaciones del poema extenso no se presentaron tanto en la forma, sino en el lenguaje que adquirió un registro más natural y menos estilizado.¹¹⁴

En las primeras dos décadas del siglo XX la poesía mexicana careció de una numerosa y significativa producción de poemas de largo aliento. Es con la vanguardia literaria que esta práctica poética se convierte en una de las más importantes de las letras mexicanas modernas.¹¹⁵ Primero en *Urbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos* (1924), de Manuel Maples Arce, se evidencian las renovaciones formales y temáticas del arte vanguardista, tales como: el abandono de las preceptivas métricas, la adopción del

¹¹⁴ Al hablar de los escritores posmodernistas, Raúl Leiva recuerda que “si bien es cierto que estos poetas heredaron las adquisiciones técnicas del modernismo, también lo es que supieron trascenderlas, evitando su lirismo hacia la relevación de la vida interior. Por eso son importantes González Martínez y López Velarde: porque de ellos arranca una nueva manera de comprender y expresar el fenómeno poético” (*Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1959, p. 10).

¹¹⁵ “La llegada de la vanguardia amplió el saludable deseo de experimentación, que es el que en definitiva ha marcado las coordenadas de la poesía contemporánea. La nueva poesía mexicana está ligada al circuito del modernismo y la vanguardia, y las subsiguientes subversiones que se pueden sentir a principios del siglo XXI” (Miguel Ángel Zapata, “Poesía mexicana: la subversión de la vanguardia”, en *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*, comps. Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes, Madrid, Hiperión, 2006, p. 26).

fragmentarismo como una cualidad de la escritura moderna, la experimentación con estructuras textuales híbridas, la creación de figuras literarias inesperadas, la inclusión de formas versales que transmitan el ritmo apresurado y mecánico de los avances tecnológicos de la época, entre otras propuestas de vanguardia asumidas por el estridentismo mexicano.¹¹⁶ Pero principalmente fue con el grupo de los *Contemporáneos* y sus logradas composiciones poéticas extensas, que se caracterizan por su notable maestría artística, así como por su inmensa y trascendental influencia en las generaciones siguientes. Sobre la importancia del “grupo sin grupo” en la poesía mexicana, Jorge Ortega afirma que:

si el modernismo implicó una puesta al día de la poesía mexicana en relación con el tipo de poesía que se fraguaba en el resto del continente y momentáneamente en España, el legado de los Contemporáneos, pasando por la reforma ateneísta, terminó consolidando en lo sucesivo un incesante estado de *aggiornamento* en la formación práctica y teórica de los poetas de México que se ha prolongado hasta el presente. Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Elías Nandino, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen –casi todos con lazos biológicos y biográficos en la provincia– acabaron por sentar las bases de, valga la redundancia, una contemporaneidad universal que a su vez contribuyó a afinar una multiplicidad de acentos, por fortuna disímbolos entre sí, que ratifican y oxigenan el canon poético mexicano, estableciendo una elevada jerarquía de calidad escritural para las promociones subsecuentes.¹¹⁷

Aunque gran parte de la plana mayor de los *Contemporáneos* practicó la forma extensa del poema –Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Gilberto

¹¹⁶ En este sentido, vale reconocer que “no es posible dimensionar la poesía mexicana del siglo XX sin el estridentismo, una insurgencia literaria y de beligerancia cultural jaspeada de moderado tinte político que suministró sus manifiestos en las localidades de Puebla, Zacatecas, Ciudad Victoria, coronando su itinerario en Xalapa y el puerto de Veracruz (...) Identificado con la consigna tecnológica del futurismo italiano, pero también con el asalto del absurdo dadaísta, el movimiento estridentista se extendió de 1921 a 1927 y, en efecto, se anticipó a la eclosión de los Contemporáneos o de la revista que dicho grupo instrumentó, precedida por la de *Ulises*, fundada por Novo y Villaurrutia. A diferencia de los Contemporáneos, los estridentistas trataron de compendiar en el genoma de su poética la herencia autóctona de México y el cosmopolitismo de las vanguardias europeas y americanas” (Jorge Ortega, “Del modernismo al poeticismo. Noticia de la consolidación del canon poético mexicano”, en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coords. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 235).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

Owen y Enrique González Rojo– fue José Gorostiza quien reflexionó más detenidamente sobre esta expresión literaria. Además de su logrado poema *Muerte sin fin* (1939), que proveyó a la literatura mexicana de nuevas perspectivas estéticas (en las que se conjuntaban la tradición novohispana, la lírica áurea, así como las propuestas vanguardistas europeas) y, a su vez, sirvió de parteaguas y guía poética para las generaciones futuras, el escritor tabasqueño revela su constante preocupación por los elementos estéticos y estructurales del poema de largo aliento en su discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Mexicana de la Lengua en 1955, titulado “Notas sobre poesía”.¹¹⁸ En su escrito, Gorostiza invita a recuperar la tradición del poema extenso, que ha desaparecido en los autores nacionales y que debe renacer en la escritura de los más jóvenes:

En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción. De vez en cuando –cada día menos– utiliza ciertos elementos del arte poética tradicional y levanta con ellos, cuarteta sobre cuarteta o lira sobre lira, como con dados, un somero edificio que se sostiene, si la unidad interior es profunda, gracias a ella y no a la solidez de los materiales empleados. El soneto proporciona ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz. El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía.

Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía, que con tan notoria eficacia se combinaron en libros como –por ejemplo– el del *Buen Amor* del Arcipreste de Hita, se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela.¹¹⁹

¹¹⁸ Dicho texto es de vital importancia en el estudio de la forma extensa del poema, particularmente en la generación de los *Contemporáneos*, ya que analiza el desarrollo histórico, conceptual y estructural de esta expresión literaria en la vanguardia mexicana. En lo personal, considero que “Notas sobre poesía” complementa en algunos aspectos la discusión teórica y conceptual que, dos décadas después, Octavio Paz realiza en “Contar y cantar (Sobre el poema extenso)”.

¹¹⁹ “Notas sobre poesía”, en *Poesía y prosa*, eds. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, México, Siglo XXI, 2007, p. 510.

El autor de *Muerte sin fin* reconoce el parentesco entre la poesía y el canto,¹²⁰ y su relación sustancial en la comprensión del poema extenso desde la épica clásica; sin embargo, también toma distancia de la tradición anterior al declarar: “Mi generación marcó, como actitud de principio, un cierto desdén hacia los recursos de la prosodia, que estimaba sacrílegos.”¹²¹ Precisamente, es la dialéctica entre tradición y vanguardia, continuidad y ruptura lo que caracteriza la construcción de poemas de largo aliento en el “grupo sin grupo”.

El poema extenso fue una de las prácticas literarias más ejercidas y reconocidas de los *Contemporáneos*, de suerte que sus creaciones y reflexiones fueron punta de lanza y carta de ruta para las generaciones posteriores,¹²² lo que se evidencia en la copiosa y sobresaliente producción de esta forma poética en adelante, principalmente desde la década de los sesenta¹²³ cuando las enseñanzas de Gorostiza, Cuesta y Owen, entre otros miembros del “grupo sin grupo”, ya habían tenido una apropiación crítica y reflexiva por parte de talentosos escritores, entre los que se destaca Octavio Paz, quien a finales de los años cincuenta escribió su afamado poema de largo aliento *Piedra de sol* (1957), al que le siguieron *Blanco* (1966), *Pasado en claro* (1974) y “Nocturno de San Ildefonso” (1976), entre muchos más.

¹²⁰ “Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. En esto no me aparto un ápice de la noción corriente. La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor” (*ibid.*, pp. 506-507).

¹²¹ *Ibid.*, p. 507.

¹²² “Después de la presencia de los Contemporáneos, grupo clave en el desarrollo de la poesía mexicana moderna, la poesía de México cambió por completo” (M. A. Zapata, *op. cit.*, p. 27).

¹²³ Es realmente enorme el número de poetas que han practicado el poema extenso desde la década de los sesentas hasta nuestros días. Dentro de los más importantes podemos mencionar a Homero Aridjis, Juan Bañuelos, María Baranda, José Carlos Becerra, Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Jaime García Terrés, Hugo Gutiérrez Vega, Francisco Hernández, David Huerta, Jaime Labastida, Eduardo Lizalde, Renato Leduc, Carlos Montemayor, Miriam Moscona, Rubén Bonifaz Nuño, Óscar Oliva, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Silvia Pratt, José Luis Rivas, Jaime Sabines, y Tomás Segovia entre tantos más.

El profesorado de los *Contemporáneos* produjo no sólo el afianzamiento del poema de largo aliento en la tradición mexicana moderna, sino que también abrió una multitud de posibilidades formales y temáticas que proyectaron esta práctica poética hacia todos los caminos, en todos los sentidos,¹²⁴ de allí que sea tan difícil identificar estructuras recurrentes o formas particulares en colectividades o grupos poéticos posteriores; por el contrario, el poema extenso se caracteriza por su gran dinamismo y movilidad desde la segunda mitad del siglo XX.¹²⁵ A pesar de este complejo horizonte –y con los riesgos que toda generalización supone– señalaré algunos rasgos formales, lingüísticos y estilísticos que se manifiestan con cierta primacía en el desarrollo histórico del poema extenso, con el objeto de mostrar la apropiación y transformación de propuestas artísticas y procesos creativos por parte de sus hacedores.

Los poetas que siguieron a la generación de Gorostiza –reunidos en torno a las revistas *Taller*, *Tierra Nueva*, y a la *Generación del Medio Siglo*, por mencionar algunas colectividades– continuaron con las propuestas creativas de sus antecesores¹²⁶ – profundizándolas y enriqueciéndolas, claro está– al experimentar por los caminos de la

¹²⁴ “Después del final del modernismo, con la brillante lección retórica de López Velarde y la destreza de Alfonso Reyes, dentro de la lección estilística del Ateneo de la Juventud, los poetas mexicanos han tendido mayoritariamente a composiciones sin esquema estrófico ni métrico previo. De Contemporáneos en adelante, un porcentaje casi imposible (imposible, no sólo impensable: ni la metodología retórica podía preverlos, ni había el mundo cultural para producir estos poetas inasibles) de poemas rescatables pierde toda señal dentro del catálogo estrófico y del arte del verso acostumbrados. Los versos largos y cortos, sin rima, sin regularidad estrófica dan paso a la mayor parte de lo mejor de esa temporada lírica mexicana” (*Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 30).

¹²⁵ Ante esta particular situación –y como ya lo había mencionado– considero que el análisis de temas y motivos que se desarrolla en la segunda parte del capítulo, puede ser más afortunado y esclarecedor para el lector que busca comprender la configuración de una tradición del poema extenso moderno en México.

¹²⁶ Al respecto, Alberto Paredes señala que “la generación de Taller y sucesoras no excluyen poemas de formato convencional (Paz busca un número simbólico para sus endecasílabos blancos de “Piedra de sol”); pero continúan mayoritariamente –como tantos poetas de esta y otras lenguas– bajo una actitud que parece autoimposición o certeza de la exigencia de los nuevos tiempos: ingeniar combinaciones de versos, patrones estróficos, rimas y metros *a partir* del arsenal conocido. La mayor parte de lo mejor de la poesía mexicana sigue el camino (que parece lección obligada) de *Muerte sin fin*: poeta, crea tú tu propio arte del verso” (*Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 31).

poesía conversacional y la poesía intelectual,¹²⁷ de tal manera que el poema extenso adquirió, por una parte, un lenguaje más libre y coloquial que aprovechaba las posibilidades discursivas de la prosa –descripciones, diálogos, relatos, etc.– y, por otra parte, proponía estructuras textuales y recursos lingüísticos que representaban el carácter abstracto y reflexivo de la poesía moderna: *Palabra de amor* de Miguel Guardia, y *Blanco* de Octavio Paz, publicados en el año de 1966, pueden ejemplificar los dos extremos de esta balanza poética. Así pues, en términos generales podría afirmarse que “en gran medida la historia reciente del verso mexicano es la de las búsquedas y afortunados hallazgos dentro del formato del verso libre sin rima”.¹²⁸

Teóricos como Frank Dauster, Jorge Ortega y Malva Flores, entre otros, señalan el fuerte impacto que los desafortunados eventos acaecidos en octubre de 1968 tuvieron no sólo en el entramado social y político mexicano, sino también en las expresiones artísticas de la época, pues si bien muchos intelectuales guardaron silencio ante la masacre estudiantil de la Plaza de Tlatelolco, otros encontraron en la literatura, y particularmente en la poesía, un espacio para desahogar su tristeza, enojo y repulsión.¹²⁹ Tanto formal, como temáticamente, el poema extenso se adaptó al disgusto y rebeldía de los escritores que

¹²⁷ En el texto *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, el crítico Rogelio Guedea sostiene sus reflexiones y afirmaciones sobre la Generación del Medio Siglo en la hipótesis del desarrollo paralelo de elementos conversacionales e intelectuales en la poesía de la época.

¹²⁸ *Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁹ Sobre el impacto del 68 en los poetas mexicanos, Frank Dauster apunta: “That Mexican poetry over the last few years, particularly since 1968, has a distinct note of pessimism and of doubt of even the possibility for solutions while at the same time being itself a poetry of great vigor. Prominent members of this generational mind-point are Isabel Fraire (1934-), Gabriel Zaid (1937-), José Carlos Becerra (1937-1970), Homero Aridjis (1940-), and the Mexican poet of perhaps the widest international reputation after Paz, José Emilio Pacheco (1939-)” (*The Double Strand. Five Contemporary Mexican Poets*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1987, pp. 31 y 32). Por su parte, Malva Flores recuerda que luego de *Poesía en movimiento* “muchas nuevas antologías de poetas aparecieron posteriormente en el mercado editorial, sin embargo, en la mayoría de las secciones 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” (*El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 210, p. 16).

querían comunicar su desacuerdo con las instituciones mexicanas y la comunidad mundial.¹³⁰

Algunos poetas optaron por destruir las formas tradicionales del discurso poético y del lenguaje en general para manifestar su desengaño y rebeldía frente a la violenta represión de los centros de poder. Es así que en sus poemas de largo aliento expresaban su visión del mundo desesperanzada, solitaria y brutal con la supresión de nexos sintácticos como las preposiciones y los signos de puntuación; asimismo, en sus escritos fragmentaban las unidades semánticas mínimas al privilegiar la expresión de palabras sueltas, que en su conjunto transmitían una emoción vital y una percepción de mundo específica, sobre la construcción de oraciones simples o compuestas. En obras como *Elegía de Tlatelolco* (1968) de Carlos Montemayor se evidencia la rebeldía lingüística y estilística que asumieron muchos escritores de la época para expresar su rabia e indignación frente a la violencia estatal, de modo que “su resistencia fue literaria: resistirse al lenguaje oficial mediante el lenguaje poético”.¹³¹

Otros poetas prefirieron volcar sus poemas de largo aliento hacia el discurso narrativo, de suerte que pudieran denunciar abiertamente su inconformismo social y político. Algunos colectivos de poetas, como el que se reunió en torno a la publicación de la antología *La espiga amotinada* (1960), se decantaron por una escritura testimonial y de denuncia en la que se representaba la grave crisis de la sociedad mexicana dentro del marco de las transformaciones culturales y las posturas políticas de izquierda que se fortalecían en

¹³⁰ No sólo los sucesos de Tlatelolco impactaron la escritura de los poetas mexicanos, ya que el movimiento ferrocarrilero del 59, la Revolución cubana, y el Mayo francés (entre otros movimientos rebeldes y reformistas de orden nacional e internacional) despertaron nuevas inquietudes estéticas, estilísticas y temáticas en la literatura de la época.

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

el espacio internacional.¹³² En los poemas extensos de Óscar Oliva, uno de los miembros más importantes del grupo, el discurso narrativo se impone sobre la creación de imágenes poéticas, de suerte que los versos asumen el ritmo del relato. Así pues, en muchos casos el escrito se desarrolla de manera lineal, sin los espacios en blanco y silencios que caracterizan gran parte de las expresiones poéticas. En una entrevista inédita a Jaime Labastida citada en el artículo “Sobre «La espiga amotinada»” de Eduardo Casar, el autor sinaloense reconoce la importancia de la forma extensa del poema en la propuesta estética del grupo: “La influencia de Gorostiza es también una influencia presente, sobre todo en algo que me parece decisivo, en el intento, que pocas veces se hace, de construir un poema unitario, largo, con todos los problemas que acarrea la construcción de un material poético tan denso como el de Gorostiza.”¹³³

Para finalizar con este recorrido, vale señalar el impacto de las nuevas tecnologías y propuestas editoriales que transformaron la manera de escribir y leer poemas extensos en las últimas dos décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI. La importancia de la imagen, los hipertextos y la comunicación virtual en la sociedad actual supuso nuevos retos para el mundo editorial, que ahora no sólo responde a la publicación de obras con calidad literaria, pues también debe preocuparse por las constantes innovaciones en la formación artística y visual de los textos, ya que las formas de leer y percibir la realidad cambiaron con la aparición de nuevas tecnologías de comunicación (televisión, Internet, instrumentos portátiles inteligentes, etc.). Sobre este particular, Luis Vicente de Aguinaga apunta:

¹³² “Para ‘La espiga amotinada’ la dimensión social, política, fue desde el principio una necesidad verdadera. Cuando un tema, una dimensión de la realidad cobra este carácter necesario y el poeta elude los esquemas preconcebidos e intenta dar a cada nuevo contenido la forma que le es propia, el poema es, al menos, posible” (Eduardo Casar, “Sobre «La espiga amotinada»”, en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, eds. Jesse Fernández y Norma Clan, México, Katún, 1982, p. 195).

¹³³ *Ibid.*, p. 202.

Así las cosas, los géneros de la bien o mal llamada cultura popular (el noticiero, la entrevista de viva voz, la canción, la radionovela, los melodramas y comedias transmitidos por la televisión y el cinematógrafo) alteraron sin lugar a dudas las formas de la poesía lírica, modernizándolas. Oficio atento a la diversidad verbal del espacio contemporáneo, que por definición es una zona de confluencia y mestizaje, la poesía es inexplicable sin las interferencias auditivas de la calle, o sea de la realidad entendida como yuxtaposición y superposición de ritmos, frases redondas o inconclusas, palabras aisladas o ruidos en apariencia extralingüísticos.¹³⁴

Los escritores de poemas extensos, entonces, establecen un diálogo con otras expresiones artísticas y tecnológicas que modifican fuertemente la estructura y disposición textual de sus composiciones. Ahora el poema de largo aliento se concibe como un espacio de experimentación donde el poeta aprovecha todos los recursos extraliterarios en la expresión de su visión estética y del mundo. Asimismo, las dinámicas del mercado promueven la formación de textos interactivos que participan de los nuevos procesos de lectura de la sociedad actual. En poemas de largo aliento como *Muerte en la rúa Augusta* (2009) de Tedi López Mills, y *A pie* (2010) de Luigi Amara, ambos publicados por la editorial Almadía, se observa la gran atención que poetas y editores ponen en la creación material del texto como un objeto artístico en sí mismo, gracias a las innovaciones estructurales, visuales, y físicas de la publicación. Desde la camisa que protege al libro hasta la disposición tipográfica de sus páginas interiores, el poema extenso moderno en México se presenta como una más de las novedosas propuestas artísticas del mundo contemporáneo. Al respecto, Ana Chouciño señala que:

la poesía última de México encuentra una veta importante en la confluencia de varias artes. En ello parecen influir varios factores. Primero, la general tendencia del pensamiento postmoderno a perseguir lo interdisciplinar, no sólo en las artes sino también en las ciencias y en todos los otros ámbitos del conocimiento.

¹³⁴ “Entre la espiga y el manantial 1960-2002: formación y transformación del patrimonio poético de México”, en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coords. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 359-360.

Segundo, la inevitable absorción de la poesía por parte de una sociedad de mercado, impulsa a los autores a buscar reclamos adicionales (a menudo visuales) para que sus obras atraigan a mayor número de consumidores, con todo lo que esto implica en cuanto a los mecanismos de producción de poesía y al público a que se dirige.¹³⁵

2. TEMAS Y MODELOS DEL POEMA EXTENSO MODERNO EN MÉXICO

En esta instancia propongo un conjunto de modelos o tipos de poemas extensos recurrentes en la literatura mexicana, que permiten identificar los vínculos creativos que se presentan entre diferentes composiciones, y con ello pensar el sistema de relaciones literarias que constituye una tradición. Vale aclarar que resulta difícil tratar todos los poemas extensos producidos desde principios del siglo XX hasta la fecha, pues sería una tarea de imposible término. Por tanto, sólo mencionaré algunos poemas que considero relevantes en la literatura nacional, los cuales, a su vez, me sirven para explicar la formación de una tradición del poema extenso moderno. Asimismo, analizaré algunos aspectos de cada texto, mas no pretendo estudiarlos a profundidad, en atención a la economía metodológica que implica toda investigación doctoral.

2.1. EL VIAJE

Los orígenes del poema extenso en Occidente se remontan a la épica clásica y, con ello, a la construcción de una realidad poética en la que el motivo del viaje encaminaba la intención ética, estética y literaria del antiguo bardo. Los poetas mexicanos de los siglos XX y XXI retoman el viaje como eje articulador de su escritura, y en sus poemas de largo aliento representan los conflictos, transformaciones y experiencias que embisten al sujeto

¹³⁵ *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, tesis doctoral, Lawrence, University of Kansas, 1994, pp. 189 y 190.

cuando se enfrenta a territorios desconocidos que proyectan diferentes aspectos de la vida, el arte y la poesía.¹³⁶

El mar como espacio, símbolo y recurso literario es una constante en el poema extenso moderno en México. No son pocos los textos que tratan el elemento marino, ya sea como un aspecto principal dentro de la composición de un mundo poético, ya sea como un recurso estético y estilístico que posibilita la creación de figuras retóricas o imágenes literarias específicas en el escrito. Precisamente, uno de los poemas más reconocidos de la literatura mexicana del siglo XX, “Sinbad el varado” (1948), de Gilberto Owen, retoma el motivo del naufrago dolido y desesperanzado que está atrapado en una relación amorosa infructuosa.¹³⁷ El texto se estructura como una bitácora de viaje compuesta de veintiocho días, en la que se representan los diferentes estados de ánimo del sujeto poético en su travesía sentimental, que se conduce por los caminos del deseo, la memoria y el desamparo. Desde el epígrafe se anuncia la importancia del viaje en la construcción textual del poema: “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero / tu alma es una sola y no encontrarás otra”.¹³⁸ El poeta señala el viaje, no sólo espacial sino espiritual, que realizará la voz lírica, así como su inutilidad en términos existenciales, pues no hallará consuelo para su alma adolorida. En el poema se denuncia:

¹³⁶ “El poema extenso *es* –que no narra– un trayecto. La narrativa occidental nace como libro de viajes: la *Odisea* y Heródoto legan un viaje interminable a las letras. El poema extenso recoge el nivel simbólico de viajar. Puede ser un periplo por el mapamundi, un retorno maléfico a la patria, un viaje alrededor de la alcoba o del propio corazón, cuerpo o cerebro. El relato avanza con la exigida lentitud reflexiva impuesta por la respiración de los versos. Todo lo que el viajero mira, encuentra, carga consigo o intenta dejar atrás es un símbolo” (*Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 19).

¹³⁷ Así pues, “en el sistema simbólico de Owen, el mar es el espacio de la aventura; la mujer, la isla donde nos recuperamos del naufragio que supone haber llegado a este planeta. Los libros de cabecera de Owen –como revela en una carta a Villaurrutia– eran las obras de Lautréamont, Poe y Conrad. Owen debe haberse reconocido en la letanía que el primero dedica al Océano, como símbolo de la unidad frente al carácter fragmentario y relativo de nuestras pasiones” (Vicente Quirarte, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 144).

¹³⁸ En *Obras*, ed. Josefina Procopio, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 69.

Y luché contra el mar toda la noche
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere.¹³⁹

La alusión a la tradición literaria en las figuras de Homero y Conrad plantea el carácter intertextual del relato de viajes, donde el sujeto parte de lo conocido para expresar la nueva naturaleza y, en este caso, el doloroso desconsuelo que ocasiona la indiferencia del ser amado: la lucha contra el embravecido mar es infructuosa, pues el arriesgado navegante no atraca en el puerto de las pasiones. El náufrago ahora peregrino, camina sin rumbo, como un ser solitario sin consciencia de porvenir, cargando con la tormentosa memoria del fracaso amoroso.

Otro aspecto del motivo del viaje que se desarrolla en el poema extenso moderno en México es el acto de recorrer y descubrir nuevos territorios, el cual, en muchos casos, se presenta como una línea narrativa principal en el poema. Por ejemplo, en “Al volante de un automóvil por la carretera Panamericana de Tuxtla a Ciudad de México” (1984), Óscar Oliva propone un “poema de carretera”,¹⁴⁰ en el que el sujeto poético narra su viaje de juventud desde la provincia mexicana hasta la capital de la República, como un proceso de reflexión social en rechazo a la violencia del Estado. La urgencia por relatar el trayecto y las sensaciones que despierta su primer encuentro con el Distrito Federal se visibilizan en la preponderancia del discurso narrativo en el poema; de allí que, con excepción de los primeros cinco versos, no haya rasgos tipográficos (espacios en blanco, subtítulos,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁰ Sobre la creación de su poema, Óscar Oliva comenta que “la carretera es la columna vertebral del texto porque, como decía, es la vía para realizar el viaje *iniciativo*. En lugar de llegar al espacio sagrado estoy saliendo del lugar de mi nacimiento” (Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 227).

numeraciones, etc.) que dividan en partes la composición; por tanto, su escritura es continua y lineal. Así pues, el texto comienza con una descripción del viaje que origina el compromiso político del joven:

De Tuxtla a la Ciudad de México
hay más de mil kilómetros de distancia
más de un millón de metros
más de cien millones de centímetros
más las piedras,
más los árboles,
que no se pueden medir, ni contar.¹⁴¹

La ciudad se abre como una hoja en blanco para el poeta, de suerte que el rol del escritor y del viajero se mezcla en la construcción del espacio descubierto.¹⁴² El Distrito Federal se presenta como el lugar de la incertidumbre, que poco a poco se define con la representación escrita de sus calles y habitantes: “la primera vez que llegué a la Ciudad de México / no sabía a dónde dirigirme, / qué esquina cruzar, / era como comenzar un escrito”.¹⁴³ El traslado del joven a la capital de la República se proyecta como un viaje de aprendizaje que no sólo sirve al poeta para crear su texto, sino también para escribir su historia de vida; por tanto, la visión de la injusticia y violencia del espacio citadino es la última enseñanza de su formativo periplo.

El viaje no sólo implica un desplazamiento del cuerpo, ya que también puede expresar el transitar del espíritu. El viaje espiritual es el eje articulador de *Pasaje de fuego* (1987) de Elsa Cross, composición que retoma la propuesta de la *Divina Comedia*, y

¹⁴¹ En *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994, p. 20.

¹⁴² En este sentido, María Rubio Martín afirma que “la escritura se impone cada vez más al viaje, y la mirada del viajero a la realidad del lugar visitado: centralidad de la escritura pero también centralidad del sujeto que observa y que en el encuentro con lo *otro* se descubre a sí mismo” (“En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad, y trasgresión de un género”, *Revista de Literatura*, 145 (2011), p. 67).

¹⁴³ O. Oliva, *op. cit.*, p. 21.

representa la experiencia religiosa de la voz lírica que se conduce por los caminos del sueño,¹⁴⁴ para desplomarse en los infiernos y luego ascender a los cielos en su exploración de lo divino. El poema está compuesto por un introito, titulado “Invocación”, y nueve secciones numeradas. Llama la atención la construcción formal y visual del escrito, pues contiene versos libres dispuestos a doble columna, con codas, encabalgamientos, o distribuidos en distintas partes de la página, que representan textualmente, con movimientos violentos y repentinos en la lectura, las complicaciones del trayecto de la voz poética.

En *Pasaje de fuego* la búsqueda de lo sagrado no se proyecta como un camino lineal y sin contratiempos; por el contrario, el encuentro con lo divino es complejo y sinuoso, por lo que el sujeto debe recorrer los territorios más oscuros de la naturaleza humana, los cuales despuntan en la visión espiritual del infierno, para alcanzar una suerte de revelación suprema que lo encamine hacia los senderos de la palabra divina:

Aguas de raíces amargas
para decir adiós a este valle de humo.

El vino se pudre bajo el sol
y el olor de las hierbas quemadas
se extiende
como una mancha en la pared.
Sabor de salmuera,
color de orín en las ventanas.

Y de pronto el reflejo terrible
—el filo de la espada—
el zumbido de ala multicolor,
la voz:

¹⁴⁴ Al respecto, Alberto Paredes señala que “el ámbito de Cross es contar y cantar una travesía; más que relatarla, hacerla en el poema. El poema es el viaje que importa y estructura el texto; el haz de recursos, preferencias, posibilidades expresivas se conjuntan en función suya” (*Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 63).

palabras que enmudecen
donde nace la claridad.¹⁴⁵

El poema finaliza con la ascensión a los cielos que representa el definitivo aprendizaje espiritual de lo sagrado y, en este sentido, la conclusión de la experiencia religiosa que se manifiesta, al igual que en la obra de Dante Alighieri, en el viaje del alma por los caminos del sueño y la redención.

Para concluir esta sección, vale recuperar la obra poética de Gabriel Trujillo Muñoz, en la que se explora el exilio desde problemáticas actuales, de suerte que en “Libro abierto (soliloquio bilingüe)” (2008) se proyectan las esperanzas y desilusiones del migrante, quien viaja al norte del continente en busca de un mejor futuro, de un paraíso prometido que en muchos casos revela su más oscura y violenta faceta. En el poema confluyen dos idiomas, el español y el inglés, como dos horizontes, dos rutas para el viajero que se debate entre la nostalgia de su terruño y la utopía del porvenir. Si bien no hay una estructura versal o rítmica definida en el poema, se observa que la división estrófica responde a dos situaciones: por una parte, las estrofas contienen pequeñas unidades de sentido que exponen las emociones y reflexiones de la voz poética en relación al viaje migratorio; por otra parte, la escritura en dos idiomas –español e inglés– desemboca en una suerte de contrapunteo que se materializa en la arquitectura del texto.

Aunque el viaje migratorio parezca tener un comienzo y un final, que se representa en el abandono del lugar de origen y el arribo a un nuevo hogar, en muchos casos la linealidad del trayecto se fractura y el hombre queda sumido en un eterno deambular, al no

¹⁴⁵ México, Joan Boldó i Climent, 1987, pp. 40 y 41.

encontrar un espacio en el que realizar sus proyectos, un lugar que resguarde sus esperanzas. En “Libro abierto...”, la voz lírica declara:

Detén
Tu travesía
Y contempla
Las rutas: las heridas
Tu cuerpo y su memoria
Como tatuajes aun sangrantes
Como una película muda
Con policías tratando de atraparte

What kind of life is this?
What kind of death is ours?¹⁴⁶

La tragedia del hombre que crece con la mirada puesta en el futuro, en una tierra prometida que supuestamente confortará las penurias del presente, pero que resulta ser un mentido oasis en el desierto, se proyecta en la doble herida de la travesía migratoria: por una parte, las ilusiones se resquebrajan ante la adversa realidad del trayecto final; por otra parte, la memoria sangra por el desarraigo y la inutilidad del recorrido. El sujeto poético, como Sísifo, está atrapado en un eterno deambular por el desértico paisaje fronterizo, que se manifiesta como “una cinta de Moebius: / Siempre regresando a un principio / Sin límites / Sin fronteras / la travesía prosigue”.¹⁴⁷

2.2 LA CIUDAD

La representación de la ciudad es recurrente en el poema extenso moderno en México. La preocupación por el espacio ciudadano en la poesía contemporánea surge de la visión del mundo moderna, principalmente de los discursos artísticos vanguardistas que

¹⁴⁶ En *Paisajes con figura al centro*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California – Juan Pablos Editor, 2011, p. 243.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 241.

retoman las inquietudes, pesimismo e ilusiones que despierta el acelerado proceso de tecnificación e industrialización de la metrópoli.¹⁴⁸ Tal vez *Urbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos* (1924), de Manuel Maples Arce, es el texto que mejor expresa el atractivo que produce la ciudad moderna en los poetas vanguardistas mexicanos.¹⁴⁹ Como su nombre lo indica, el poema está dividido en cinco partes o cantos, y formalmente presenta algunas de las libertades de la poesía vanguardista, que se desentiende de la rima tradicional, promueve la versificación heterogénea, y experimenta con la disposición espacial del escrito. La representación de una ciudad veloz, subversiva, innovadora y cosmopolita anima la escritura del poema, razón por la que el poeta declara: “He aquí mi poema / brutal / y multánime / a la nueva ciudad”.¹⁵⁰

En el texto de Maples Arce se conjuntan las propuestas estéticas, sociales y políticas que alimentan la vanguardia internacional, de modo que a las renovaciones líricas y del lenguaje impulsadas por el futurismo italiano (que exalta la ciudad moderna con el uso de

¹⁴⁸ Vale señalar que desde mediados del siglo XIX la ciudad ocupa un lugar central en la obra de poetas como Charles Baudelaire, quien experimenta la transformación del paisaje urbano producto de los procesos de modernización y tecnificación del espacio arquitectónico y la vida cotidiana. A propósito de la atracción que la Ciudad de México despierta en las letras nacionales, Vicente Quitarte señala que “el amor a la ciudad por parte de sus escritores será, como todas las grandes pasiones, contradictorio y rebelde a las leyes de la lógica, y distintas serán las maneras como cada uno, no obstante compartir un espacio y un tiempo comunes, ejerce la urbe. Vivir una ciudad es tomarle el pulso, como nos enseñó Ramón López Velarde en sus obsesivas caminatas por la avenida Madero. ¿Cómo hacerlo? Febrilmente, anulando el tiempo a través de paraísos artificiales, como el Manuel M. Flores de las *Pasionarias* o el Bernardo Couto Castillo de *Asfódelos*; haciendo la apología del liberalismo y de la meretriz caída, como Antonio Plaza; en busca de la musa callejera, como Guillermo Prieto; analizando sociológicamente sus muladares, como Ignacio Manuel Altamirano en su visita a la Candelaria de los Patos; declarándole el odio con el carácter contradictorio del enamorado que se siente incapaz de poseer al objeto de su pasión, como el Efraín Huerta de *Los hombres del alba*” (*Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001, pp. 17 y 18).

¹⁴⁹ Así pues, Manuel Maples Arce “buscó entonces, para hacer poesía, aparte de lo meramente subjetivo, humano indudablemente pero irremediablemente incompleto, aquello que el hombre creaba fuera de sí, que ponía en el mundo como un producto de su espíritu y sus manos, y que integraba, necesariamente, al ámbito donde se movía. Ese ámbito como una óptima ciudad, inmediata e indispensable. Y se empeñó en llevar al interior de sus poemas la ciudad de la revolución, originando así, desde ellos, la revolución literaria” (Rubén Bonifaz Nuño, “Estudio preliminar”, en Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México, Fondo de Cultura Mexicana, 1981, p. 10).

¹⁵⁰ México, Andrés Botas e Hijo, 1924, vv. 1-4.

imágenes, ritmos y disposiciones textuales que representan los adelantos técnicos e industriales de la época), se une un discurso social y político que enaltece las intensas luchas campesinas y obreras que marcaron las primeras décadas del siglo XX, a saber: la Revolución mexicana y la Revolución rusa. Así pues, la metrópoli no sólo es la fuente del progreso material e industrial de la sociedad moderna, ya que también es el centro de las revueltas populares que inauguran una nueva concepción política, social y económica del hombre en su relación con el Estado. De allí que en el poema se declare:

Los paisajes vestidos de amarillo
se durmieron detrás de los cristales,
y la ciudad, arrebatada,
se ha quedado temblando en los cordajes.
Los aplausos son aquella muralla.
–Dios mío!
–No temas, es la ola romántica de las multitudes.¹⁵¹

Algunos poemas reflexionan sobre la historia de la Ciudad de México para comprender las problemáticas y particularidades de la sociedad actual. En *El reposo del fuego* (1966), José Emilio Pacheco observa en las aguas subterráneas de la capital mexicana, manchadas de sangre y suciedad desde la Conquista española, el germen de la corrupta y violenta urbe moderna:¹⁵² “Bajo el suelo de México verdean / espesamente pútridas las aguas / que lavaron la sangre conquistada”.¹⁵³ La estructura formal del poema, en verso libre y compuesto por tres partes divididas en quince secciones internas, manifiesta una suerte de armonía tripartita (propuesta que se apoya en el epígrafe religioso

¹⁵¹ *Ibid.*, vv. 90-96.

¹⁵² Al respecto, Mary Kathryn señala que en el poema “as the poet evokes and explores Mexico’s history and myth, he desires to name the contradiction hidden in the daily existence of the city (...) The individual’s present contradictory identity is linked to the mythic past of Mexico and the historical past of the conquest” (*The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco*, tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1991, pp. 84 y 85).

¹⁵³ México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 54.

inicial) que se contrapone con el contenido del poema, el cual denuncia la fractura y desajuste de la realidad capitalina desde sus orígenes, con lo que se visibiliza la estética de contrastes (el pasado y el presente, lo individual y lo colectivo) que se despliega a lo largo del escrito.

La historia del Distrito Federal, así como su arquitectura, es una sucesión escalonada de épocas y sucesos que se niegan y ocultan entre sí. La metrópoli se construye temporal y espacialmente en el encadenamiento de choques y transgresiones que ejerce el presente sobre el pasado, lo superficial sobre lo profundo,¹⁵⁴ de modo que su naturaleza violenta se manifiesta en la permanente incompatibilidad entre el ayer, el hoy y el mañana. Los restos indígenas están sepultados bajo una urbe en constante transformación, ajena a todo sentido de preservación y actualidad, y lanzada hacia un mañana incierto, la cual, paradójicamente, aun se sostiene en las profundas aguas contaminadas y mortuorias que representan la convulsionada historia mexicana. Así pues, el defecho termina por sentirse un extraño en su propia ciudad:

La ciudad, en estos años, cambió tanto
que ya no es mi ciudad (...)
Pasos que ya no son. Presencia tuya,
hueca memoria resonando en vano.
Lugar que ya no está, donde pasaste,
donde te vi por último, en la noche
de ese ayer que me espera en los mañanas.¹⁵⁵

Por su parte, en *Elegía de Tlatelolco* (1968), Carlos Montemayor comparte una visión totalmente desesperanzadora de la Ciudad de México. Desde los primeros versos el

¹⁵⁴ La representación de la Ciudad de México a partir del enfrentamiento de épocas y culturas que se acumulan, chocan y se contradicen entre sí, también se desarrolla en otros poemas extensos como *Tercera Tenochtitlan* (2000) de Eduardo Lizalde.

¹⁵⁵ J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 57.

poeta reflexiona sobre el valor simbólico de la piedra como elemento sustancial en el desarrollo de la urbe, de suerte que apunta tanto a su valor íntegro, sólido e imperecedero en su estado unitario, como a la fractura, fragilidad y agotamiento que representa su fragmentación.¹⁵⁶ Así pues, la piedra pierde su función como elemento que comunica al hombre con lo terreno y lo sagrado,¹⁵⁷ y se manifiesta como una inmensa mancha urbana que consume y enferma el espacio:

Piedra ciega quebrada como hombre
rota como mujer abierta en los costados
derrumbe de piedras
tierra asombrada reducida a mis palabras
ultrajada por el engaño y el olvido
ciudad erguida una tarde destrozada
arrepentida del aire y de su presencia
maligna enferma manchada.¹⁵⁸

La metrópoli mexicana, en su expansión caótica y frenética, revela un paisaje lúgubre y desagradable que impide todo sentimiento de tranquilidad, felicidad y belleza, de modo que termina por lanzar a sus habitantes a la vorágine de su violenta y desesperanzadora realidad: la ciudad es una “(...) bestia que acecha contenida / esperando salir gritar arrasador demoler / matar tanta muerte nuestra”.¹⁵⁹ El hombre, como la piedra, se quebranta en el Distrito Federal. La vida no tiene cabida en la urbe, por lo que a sus

¹⁵⁶ “La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 362).

¹⁵⁷ En este sentido, Jean Chevalier afirma que “la piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta descende del cielo; transmutada, se eleva hacia él” (*Diccionario de símbolos*, trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, p. 828).

¹⁵⁸ En *Poesía. 1977-1994*, México, Aldus, 1997, p. 51.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

moradores sólo les resta compartir la dolorosa sensación de pérdida que diariamente se impone en el funesto México del 68:

Todo quedó en esta plaza
nuestro amor en las piedras otra noche derrumbada
el silencio vela como ataúd madre y hombre
entre las botas y escupitajos de los escoltas

y la vida se ensucia
escondida en los edificios.¹⁶⁰

2.3 LA RELACIÓN AMOROSA

Uno de los principales temas de la poesía es la exploración del sentimiento amoroso.¹⁶¹ La expresión poética de las pasiones es una constante creativa en el poema extenso moderno, y se manifiesta en textos con un lenguaje y una estructura predominantemente líricos, donde la anécdota se subordina a la declaración de los estados más placenteros o más desafortunados de la relación sentimental. En algunas composiciones, como “En el desierto. Idilio salvaje” (1905) de Manuel José Othón, y *Recinto* (1941) de Carlos Pellicer, se exploran los difíciles caminos de las relaciones prohibidas.

En el caso de “En el desierto. Idilio salvaje”, la forma y el contenido proyectan una visión clandestina, angustiante y culposa del amor censurado que se trata en el poema. La estructura del soneto clásico, más cercano a la estética del Siglo de Oro que a las variantes

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶¹ Así pues, José Antonio Pérez Rioja comenta que “si el amor es el más alto, profundo y arraigado de los sentimientos humanos y, si el arte es el espejo en que se refleja la realidad, no puede sorprendernos que amor y literatura marchen juntos desde que el mundo es mundo y, como ha dicho Jean Guitton, que «el amor, el más antiguo de todos los temas, pueda convertirse también en el más nuevo», pues las realidades vivas adquieren formas nuevas, se reelaboran y hasta se elevan en un sentido trascendente” (*El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, pp. 18 y 19). Más adelante apunta que “la relación «poesía-vida-amor» se expresa mucho mejor al comprender cómo la existencia y las experiencias amorosas de hombres y mujeres son las que engendran la literatura, encontrando precisamente en ella la verdadera formulación de su sentido” (*ibid.*, p. 21).

introducidas en el Modernismo, es una de las tantas cárceles –deliberadamente construidas por el poeta– que limitan la expresión abierta del sentimiento amoroso,¹⁶² de tal manera que la pasión se somete a un orden y estructura que la reprime y la contiene:

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de los olvidos.

En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!¹⁶³

En el poema, el paisaje es el correlato objetivo de los estados de ánimo del desafortunado amante. El espacio hostil e infértil del desierto refleja la imposibilidad de la consumación sentimental, pues por una parte expresa el sentido de culpa y penitencia que, desde el discurso católico, simboliza este paisaje natural (vale recordar la marcha del “pueblo de Dios” por el desierto o las tentaciones que acosaron a Jesús en su retiro espiritual); y, por otra, representa la agresividad y abandono de la sociedad que se opone firmemente a la relación entre los amantes. De allí que en el poema se plasmen diferentes tipos de paisajes desérticos: el que se extiende, rojizo, junto a las sierras; los médanos que se acumulan junto al mar; y el desierto helado que se forja en las zonas septentrionales. El paisaje, entonces, manifiesta la desolación del amor no correspondido:

En la estepa maldita, bajo el peso
de sibilante grisa que asesina,
irgues tu talla escultural y fina

¹⁶² En su ensayo “La poesía de los jóvenes de México”, Xavier Villaurrutia destaca el esmero formal y la profundidad existencial de los escritos de Manuel José Othón: “Equilibrando el gusto académico y las nuevas conquistas, Manuel José Othón trajo a nuestras letras un poderoso personal aliento humano. Expresó, rotundo, formidable, sus inquietudes, sus dolores, con el escenario de nuestro paisaje, que recrea con visiones exactas, de poderosa fuerza sugestiva. Es nuestro poeta clásico, por vivo y perfecto” (en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 822).

¹⁶³ En *Obras completas I*, comp. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 511-512.

como un relieve en el confín impreso.

El viento entre los médanos opreso
canta como una música divina,
y finge, bajo la húmeda neblina,
un infinito y solitario beso.¹⁶⁴

Desde los primeros versos de *Recinto*, de Carlos Pellicer, la voz lírica expresa la urgente escritura de una composición en la que declare abiertamente su amor prohibido, donde reconozca la desaprobación social y religiosa de su relación, pero también destaque la pureza y sinceridad de sus sentimientos. La necesidad de mantener oculta la pasión de los amantes, paradójicamente, fortalece el vínculo amoroso por la complicidad que conlleva mantenerse entre las sombras: “Que se cierre esa puerta / que no me deja estar a solas con tus besos. / Que se cierre esa puerta / por donde campos, sol y rosas quieren vernos”.¹⁶⁵

El poema, entonces, es el medio para declarar lo impronunciable, al manifestar la pureza de un sentimiento amoroso que para la sociedad es pecaminoso y contranatural. En *Recinto* se plasma tanto la conciencia de atrevimiento, de pasión transgresora que impulsa a los amantes, como la fuerte contención social y religiosa que impide expresar abiertamente los deseos. De allí que el sujeto poético experimente una violenta contradicción entre sus creencias religiosas y sus impulsos afectivos:

Gracias a ti soy yo quien me descubre
a mí mismo, después de haber pasado
el serpentino límite que Dios
puso a su gran izquierda. Sólo tú
has sabido decirme y escucharme.
Sólo tu voz es ave de la mía,
sólo en tu corazón hallé la gloria
de la batalla antigua
¡Ten piedad

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 510.

¹⁶⁵ En *Recinto. Otras imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 10.

de nuestro amor y cuidalo, oh vida!¹⁶⁶

La reflexión sobre los afectos es una constante en la obra poética de Octavio Paz,¹⁶⁷ razón por la que en los quinientos ochenta y cuatro versos endecasílabos que componen su afamado poema *Piedra de sol* (1957), el Nóbel mexicano se sumerge en el entendimiento de la naturaleza amorosa. Para Paz el amor es un sentimiento complejo, contradictorio, en el que se encuentran fuerzas contrapuestas (el bien y el mal, la comprensión y el deseo, la carne y el espíritu); se experimenta, por lo tanto, como una herida romántica, una vivencia que desestabiliza al hombre y lo impulsa a transgredir los límites de las relaciones cotidianas:

escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren
ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida.¹⁶⁸

Aunque el amor sea una herida que presiona y violenta al amante, es parte fundamental de su existencia, pues es en el flujo de las pasiones, en el encuentro con el “otro” que el hombre accede a un conocimiento más profundo de sí mismo, de lo humano y de lo sagrado. En *Piedra de sol*, Paz declara que el “yo” se reconoce en la mirada del

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁷ Para Octavio Paz, “la relación entre amor y poesía no es menos sino más íntima. Primero la poesía lírica y después la novela –que es poesía a su manera– han sido constantes vehículos del sentimiento amoroso. Lo que nos han dicho los poetas, los dramaturgos y los novelistas sobre el amor no es menos preciso y profundo que las meditaciones de los filósofos. Y con frecuencia es más cierto, más conforme a la realidad humana y psicológica” (*La llama doble*, México, Seix Barral, 1997, p. 49).

¹⁶⁸ En *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. 11, pp. 222 y 223.

“otro”; es decir, que el amante sólo puede llegar a “ser” en su unión con el ser amado, de suerte que el mundo se nombra y se construye en la primera persona del plural: nosotros.

amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro.¹⁶⁹

Con el lenguaje popular de la canción folklórica mexicana, el veracruzano Rubén Bonifaz Nuño expresa en *Albur de amor* (1987) el dolor y el desconsuelo de un hombre ante el rechazo y la ingratitud de la mujer pretendida.¹⁷⁰ El poema en su forma, temática y lenguaje presenta un juego de registros y discursos que se movilizan entre la poesía culta, la canción ranchera y el lenguaje ordinario. El “herido de amores”, cansado de la indiferencia de la amada, canta a plena voz: “Hoy juego un juego que no juegas: / ya no te busco. Te amenazo / con mi lástima atroz. Ingrata”.¹⁷¹ Así pues, el poeta utiliza los ritmos, temas y registros de la canción popular mexicana, de modo que el dolor del desamor y el orgullo del amante traicionado se entonan en versos y sentencias breves que expresan el desenfado y la sabiduría del hombre común:

Mientras más mal te portas, mucho
más te voy queriendo, y porque espero
menos, me injurio y te acrecientas.
Así tuvo que ser: de tanto
que te procuré, me aborreciste;

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁷⁰ Así pues, “la virtud de Bonifaz Nuño se halla en esa búsqueda incansable de modelos o herramientas estilísticas para expresar la más grande de sus obsesiones: la mujer” (R. Guedea, *op. cit.*, p. 74).

¹⁷¹ México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 23.

tan sólo pesares te he dejado.¹⁷²

2.4 BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA

Son muchas las composiciones de largo aliento que tratan o retoman elementos autobiográficos y biográficos,¹⁷³ por lo que haría falta un estudio pormenorizado de los textos para observar hasta qué punto elementos, situaciones o momentos de la vida del artista se vuelcan directamente en la escritura.¹⁷⁴ En el caso de esta investigación doctoral se expondrán algunos breves ejemplos en los que se manifieste abiertamente la presencia del poeta, como ser histórico y social, en el poema.

En algunos casos, las referencias son precisas y se puede establecer un vínculo puntual entre la vida del autor y la anécdota del poema extenso, lo que no implica que el texto sea una descripción fiel de algunas vivencias, sino que el poeta retoma momentos trascendentales de su existencia y los comunica en su escritura, con los artificios artísticos que conlleva toda creación poética. En *Oscura palabra* (1965), José Carlos Becerra plasma su profundo desconsuelo ante la muerte de su madre, quien se manifiesta como una presencia inmanente en la cotidianidad del poeta a pesar de su desaparición: “Y allá, abajo, más abajo, / allá donde mi mirada se vuelve un niño oscuro, / abajo de mi nombre, está ella sin levantar la cara para verme”.¹⁷⁵ La atmósfera del hogar aún resguarda los sonidos y las sensaciones del ser amado que acaba de fenecer, por lo que el poeta se niega a romper el

¹⁷² *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁷³ Al respecto, Juan José Rastrollo apunta que “el poema largo moderno de contenido autobiográfico tiende a ser la memoria de un viaje (como experiencia sesgada de lo vivido), pero también el viaje de la memoria en una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos” (art. cit., p. 111).

¹⁷⁴ En poemas de largo aliento como “La elegía del retorno” (1916) de Luis G. Urbina, *Pasado en claro* (1974) de Octavio Paz, y *Origami para un día de lluvia* (1990) de Manuel Ulacia, entre otros más, es posible reconocer en sus claves de lectura, o a partir de un conocimiento previo de la vida del poeta, elementos autobiográficos que conectan la realidad textual con la cotidianidad del autor.

¹⁷⁵ En *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961/1970)*, eds. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, México, Era, 1973, p. 65.

vínculo con su madre y, por el contrario, alienta una suerte de comunión espiritual que los une eternamente:

nada nos tiene ahora reunidos, nada nos separa ahora,
ni mi edad ni ninguna otra distancia,
y tampoco soy el niño que tú quisiste,
no pactamos ni convenimos nada,
nuestras melancolías gemelas no caminaban tomadas de la mano,
pero desde lejos algunas veces se volvían a mirarse,
y entonces sonreían.¹⁷⁶

En el poema de Becerra se observa una de las tantas posibilidades creativas del poema extenso, que experimenta no sólo con la dimensión espacial de la escritura, sino también con la temporal. Si bien el poema de largo aliento debe ser concebido como un todo, una gran unidad en la que se relacionan múltiples percepciones, estructuras, discursos, estilos, etc., esto no implica que temporalmente su composición sea continua e ininterrumpida, ya que lo importante es sostener una visión del mundo completa y compleja que exprese la voluntad creativa del poeta, quien puede escribir su obra en diferentes momentos de su vida.¹⁷⁷ Es así como cada una de las secciones de *Oscura palabra* está datada en épocas distintas, aunque consecutivas, que van del 11 de septiembre de 1964 hasta el 22 de mayo de 1965, con lo que se evidencia la difícil, por dolorosa y sentida, escritura del poema, que no pudo ser terminado de un solo impulso, sino que requirió de diferentes momentos en los que el poeta fue plasmando pausadamente sus sentimientos y vivencias más profundas.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁷ Vale recordar las palabras de Juan Ramón Jiménez, quien afirmaba que “la obra entera de un poeta, como su vida, es un poema. Todo es cuestión de abrir y cerrar” (*Espacio*, en *Obras*, ed. Luís Manuel de la Prada, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2ª ed. fac., 1996, s. p.).

De igual manera, en *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973), el poema más reconocido de Jaime Sabines,¹⁷⁸ el chiapaneco llora la dolorosa muerte de su padre y el gran vacío que deja en su familia, totalmente desvalida al perder el pilar que la sostenía. El texto se inaugura con una disposición física y mental del poeta hacia el desgarrador recuerdo del fallecimiento de su progenitor, de tal suerte que la escritura se instala en el momento de la agonía, cuando el favor de lo Divino abandona al hombre a su desafortunada, pero inevitable, muerte:

Desde las nueve de la noche en adelante
viendo la televisión y conversando
estoy esperando la muerte de mi padre.
Desde hace tres meses, esperando.
En el trabajo y en la borrachera,
en la cama sin nadie y en el cuarto de niños,
en su dolor tan lleno y derramado,
su no dormir, su queja y su protesta,
en el tanque de oxígeno y las muelas
del día que amanece, buscando la esperanza.

Mirando su cadáver en los huesos
que es ahora mi padre,
e introduciendo agujas en las escasas venas,
tratando de meterle la vida, de soplarle
en la boca el aire.¹⁷⁹

Ni lo sagrado ni lo humano pueden salvar al hombre de su naturaleza perecedera; por el contrario, la muerte es la expresión más clara de la indolencia divina que no atiende las súplicas del deudo, quien trata de preservar la vida de su padre por todos los medios posibles, olvidando que lo mortuorio no es un enemigo siniestro que ataca al hombre desde

¹⁷⁸ “Sabines muestra en este poema, una vez más, su particular manera de aprehender una realidad que, por encima de todo, le duele; parece como si su relación con el mundo fuera la del dolor (...) Desnuda y sin afeites, la de Sabines es una poesía de confesión: por ella el poeta se autotransforma” (Jaime Labastida, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1969, pp. 102 y 103).

¹⁷⁹ En *Algo sobre la muerte del mayor Sabines. Maltiempo. Otros poemas sueltos*, México, Joaquín Mortiz, 2001, p. 15.

el exterior, sino una fuerza interna que germina en el individuo y siempre está al acecho. En consecuencia, nada, ni la palabra ni el amor, pueden contener la desaparición del ser y la descomposición del mundo: “Sigue el mundo su paso, rueda el tiempo / y van y vienen máscaras. / Amanece el dolor un día tras otro”.¹⁸⁰

Sin lugar a dudas, el caso más novedoso de biografía y autobiografía en el poema extenso moderno de México se presenta en las composiciones de Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), *Habla Scardanelli* (1992) y *Cuaderno de Borneo* (1994), las cuales compiló en su libro *Moneda de tres caras* (1994). En los tres casos Hernández recupera la vida de artistas reconocidos –el pianista Robert Schumann, y los poetas Friedrich Hölderlin y George Trakl, respectivamente– para construir poéticamente algunos momentos de sus biografías, o completar sus empresas inconclusas, que están marcadas por el sufrimiento amoroso y una profunda locura.¹⁸¹ Así pues, en un pequeño texto que antecede su poema *Habla Scardanelli*, Hernández explica la propuesta creativa que también desarrolla en sus otras dos composiciones:

El poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843) vive loco los últimos 36 años de su vida en la casa del carpintero Ernest Zimmer, a orillas del río Neckar, en Tubinga.
Sabemos que fue amante de Susette Gontard, esposa de un banquero, y que la muerte de ella lo precipitó en la locura.
Sabemos que Hölderlin se refería a Susette como Diotima o la Griega.
Sabemos que el poeta, al final de su *aventura terrestre*, odiaba su nombre y prefería llamarse Scardanelli.
Sabemos que de vez en cuando escribía, tocaba el piano, cantaba, hablaba solo y tomaba vino por las noches.
De estas certezas surge *Habla Scardanelli*.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ Sobre esta propuesta estética, Juan Domingo Argüelles apunta lo siguiente: “No se crea, sin embargo, que el afán de Hernández es hacer biografía puntual así sea en verso. Más bien lo que se propone, como él mismo confiesa, es intentar lo imposible: sumergirse en la cabeza de sus personajes, adentrarse en sus corazones y repetir y renombrar sus emociones” (*El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, 2001, p. 105).

Al escribirlo, he intentado sumergirme en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin, sino de ese otro hombre que el autor de *Hiperión* se creía.

Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones.¹⁸²

En este orden de ideas, en *Cuaderno de Borneo*, Francisco Hernández construye literariamente uno de los planes pendientes del poeta Georg Trakl: su viaje a la isla de Borneo. La locura de la imaginaria travesía exploratoria guía la escritura de una libreta de apuntes o diario de campo, en el que se registra el profundo viaje emocional que acomete Trakl para alejarse de la pasión desbordada que siente por su hermana. El viaje, entonces, es un proceso de expiación por el que se pretende escapar del posible incesto: “Hermana, he llegado a Borneo para olvidarte. / Aunque mi lengua sirva de alimento y mi piel / sea convertida en aljaba, / tú sabes que he llegado a Borneo para olvidarte”.¹⁸³

2.5 POEMAS REFLEXIVOS

Otro tipo de poemas de largo aliento son los reflexivos o metadiscursivos, en los que el autor analiza la naturaleza del lenguaje, la creación poética y la dimensión espiritual del hombre.¹⁸⁴ Dentro de esta propuesta creativa se encuentra *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, poema trascendental de la literatura mexicana donde se tratan, desde una perspectiva filosófica, preguntas primordiales acerca de la naturaleza del hombre, la

¹⁸² En *Moneda de tres caras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994, p. 31.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁴ En este sentido, Ana Chouciño destaca que “la poesía del lenguaje se ha constituido como una de las tendencias más importantes en México en las pasadas dos décadas (setentas y ochentas)” (*op. cit.*, p. 133). Para Chouciño, la poesía que reflexiona sobre el lenguaje y la creación poética transforma la tradicional relación lineal entre escritor y lector, pues propone la participación de este último en la construcción del poema. Ahora el lector no sólo debe interpretar el significado, pues también debe reflexionar sobre la naturaleza del significante, dado que el carácter social y convencional del lenguaje es cuestionado en este tipo de poemas. “La poesía del lenguaje se proyecta como un intento de incluir al lector en el proceso de producción de la obra. Al dejar abiertas las conexiones entre varios elementos, es el lector quien ha de realizarlas, aunque estas sean necesariamente arbitrarias por la apertura y la ambigüedad de los textos. Examinando exhaustivamente las posibilidades sintácticas y fonéticas, la poesía del lenguaje llama la atención sobre las estructuras socialmente determinadas a través de las que construimos nuestro mundo” (*loc. cit.*).

completud entre alma y cuerpo, la diferencia entre inteligencia y sabiduría, la dialéctica entre la libertad y el límite, la relación del hombre con lo sagrado, y demás consideraciones que manifiestan el carácter reflexivo de la composición.¹⁸⁵ La relación entre la interioridad del ser y aquello que lo envuelve, tanto espiritual como físicamente, es uno de los temas primordiales del escrito:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada.¹⁸⁶

Asimismo, la reflexión sobre la interioridad y la exterioridad del ser conlleva una discusión sobre el lenguaje y el acto poético. La imagen del vaso de agua para expresar la relación entre pensamiento y lenguaje, entre contenido y forma, evidencia que *Muerte sin fin* construye sus propias estrategias interpretativas y de lectura, ya que propone un marco teórico y conceptual desde el cual analizar la escritura poética:

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,

¹⁸⁵ El crítico Mordecai S. Rubín considera que “*Muerte sin fin* de Gorostiza es un esfuerzo artístico genial por revivir la poesía de proporciones épicas en un modelo moderno intelectual. Es el producto poético de la lucha por la comunicación entera de las ideas del hombre, con toda su emoción intelectual, en una fusión ideal equilibrada entre el tema filosófico, personal y universal a la vez, y una forma proporcionada y musical de la poesía. Para Gorostiza, la poesía es una investigación de esencias, y la intensidad artística de *Muerte sin fin* está en el proceso creador de esta investigación, sin preocuparse por llegar o no a una conclusión de las cosas” (*Una poética moderna. “Muerte sin fin” de José Gorostiza. Análisis y comentario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, p. 211). La presencia de armonías y tensiones en el texto se observa en su estructura “muy simétrica entre las dos grandes partes del poema. Formalmente, cada parte, compuesta cada una de cuatro cantos, termina en una quinta sección integrada por una canción rimada, que indica un clímax. Estas canciones son radicalmente diferentes por la prosodia y por el tono del resto del poema, que está hecho en versos sin rima, libres, con predominio absoluto de los endecasílabos, de tono muy solemne” (Beatriz Garza Cuarón, “Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, *Revista Iberoamericana*, 148-149 (1989), p. 1134).

¹⁸⁶ José Gorostiza, *Muerte sin fin*, en *Poesía y prosa*, eds. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, México, Siglo XXI, 2007, p. 113.

cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.¹⁸⁷

La relación del hombre con lo sagrado guía la escritura de algunos literatos que en sus extensas composiciones reflexionan sobre la búsqueda de una trascendencia espiritual que comunique lo humano con lo divino. En este orden de ideas, la poetisa Rosario Castellanos analiza la fractura de lo sagrado en la sociedad moderna, donde el hombre perdió la sensibilidad por lo bello y lo trascendente, pues en su afán de progreso se alejó de lo divino y terminó por hundirse en el orgullo y la soberbia. En *Apuntes para una declaración de fe* (1948) denuncia la manera en que la sociedad moderna ha destruido la génesis paradisiaca del mundo, donde lo sagrado se fundía con lo humano en una sola voz que alimentaba la espiritualidad del individuo.¹⁸⁸ Ahora, el imperio de la razón domina y destruye la original armonía de la naturaleza: “Es la generación moderna y problemática / que toma coca-cola y que habla por teléfono / y que escribe poemas en el dorso de un cheque / somos la raza estrangulada por la inteligencia”.¹⁸⁹ En consecuencia, la voz poética invita a regresar al estado primitivo y natural, donde el universo se supeditaba a la voluntad de lo sagrado, y era totalmente ajeno a la corrupción y violencia del mundo moderno:

El ciervo competía con la brisa
y el hombre daba vueltas alrededor de un árbol

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸⁸ En relación con el poema, Germaine Calderón comenta: “Estamos frente a nuestra imagen real, y nos detenemos con la seguridad de que es nuestra carne hecha palabra y ritmo la que se asoma a rendir su declaración de fe en esta plataforma circular donde giramos para volver siempre al mismo punto, el de la destrucción del mundo occidental, resquebrajado desde su más honda estructura; hoy, cuando la serpiente milenaria se arrastra entre las ruinas de su obra, sin entender cuál es el sentido de todo lo que está alrededor” (*El universo poético de Rosario Castellanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 29).

¹⁸⁹ En *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 12.

trenzado de manzanas y serpientes.

Nadie lo confesaba, pero todos
estaban orgullosos de ser como juguetes
en las manos de un niño.¹⁹⁰

No sólo la poesía, también el poeta, como sujeto creador, se representa en el poema de largo aliento. Por ejemplo, las dificultades y los propósitos del vate en la sociedad moderna son el tema central de *Palabra de amor* (1966), de Miguel Guardia, quien denuncia el retoricismo y conformismo de la poesía actual,¹⁹¹ que evidencia la pasividad del escritor a quien le cuesta enfrentarse con las dinámicas sociales, económicas y culturales que le impiden declamar abiertamente la verdad y la belleza poética: “Han sido vendidas y traicionadas las palabras: / han sido violadas, les han dado tormento / para hacerlas decir lo que no habían dicho jamás”.¹⁹²

Miguel Guardia reconoce en la escritura una herramienta para transformar el mundo, de modo que la intención principal del poema es denunciar la dureza y crueldad de la vida diaria, al tiempo que promulga la recuperación de valores universales como la belleza, la justicia y la comprensión entre los hombres.¹⁹³ El poeta no se hace a un lado, impávido, al presenciar el sufrimiento del hombre moderno; por el contrario, con su

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹¹ En la obra de Miguel Guardia “las palabras constituyen la fuerza del poeta, la zona imantada a través de la cual él acerca o aleja lo inefable, transformándolo en limpia voz traducible. Con las palabras, hiere o acaricia, da la vida o la muerte (...) Las palabras constituyen la alegría y el sufrimiento del poeta, su premio y su castigo. Hay palabras amorosas, blandas, suaves; y las hay duras, vengativas, compacta semilla de los odios. Miguel Guardia sabe del peso y del color de las palabras. Mago eficaz, de ellas se sirve para blandir, como una espada desnuda, esta poesía que se apodera de la realidad y la transforma, al expresarla” (R. Leiva, *op. cit.*, p. 327).

¹⁹² En *Tema y variaciones con otros poemas. 1952-1977*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 94.

¹⁹³ En los subtítulos del poema se observa el compromiso del escritor frente al hombre, el amor, y la poesía. Al mencionar en todas las ocasiones “la sangre”, Guardia alude, indudablemente, a su contenido simbólico de combatividad, pasión, entrega y violencia. Asimismo, los adjetivos que acompañan los subtítulos: “La sangre combatiente”, “La sangre dolorida”, “La sangre enamorada” y “La sangre solitaria” expresan los diferentes estados o situaciones límites en las que se sitúa o con las que el poeta asume su mundo.

escritura pretende acompañarlo y sostenerlo en su lucha cotidiana, de tal forma que el poema sea un lugar de encuentro y convivencia entre el escritor y su lector:

Porque es muy hermoso escribir poemas y saber
que alguien, en alguna parte de la tierra,
se siente acompañado y conmovido, y me recuerda;
que alguien, alguna vez, se sentirá tocado
en la mitad del corazón, y que estará dispuesto
a darlo todo por algo más que sus antiguas,
sanguinarias, oscuras ambiciones.¹⁹⁴

A este conjunto de poemas se suman otros dos que se destacan por su originalidad formal y temática: *Incurable* (1987) de David Huerta, y “Jardín Eliseo” (1998) de Carmen Boulosa. El poema de Huerta es, quizás, uno de los más amplios de la tradición literaria mexicana e, incluso, latinoamericana, comparable en su extensión con *Canto cósmico* (1989) de Ernesto Cardenal. En su primera edición *Incurable* ocupa trescientas ochenta y nueve páginas escritas en verso libre, aunque por su lenguaje y ritmo –más no por su extensión– podría considerarse como un poema en prosa. En la obra se cuestiona la existencia del hombre, así como la dificultad de reconocer la individualidad propia y ajena: “¿Cómo comprobar que estás ahí, / construido en el plinto de tu ser sujeto, continuo y manifestado / como un dato hundido en el fango de la evidencia”.¹⁹⁵ Asimismo, la reflexión sobre el lenguaje constituye uno de los temas más importantes de la composición,¹⁹⁶ pues constantemente se pregunta sobre las posibilidades comunicativas, tanto de la lengua, como de la poesía, desde una perspectiva artística y epistemológica:

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹⁵ México, Era, 1987, p. 9.

¹⁹⁶ “*Incurable* es un libro de innumerables interrogantes, un metapoema sobre el lenguaje mismo y en última instancia un cuestionamiento del *logos*, cuya legitimación siempre ha sido cuestionada en la literatura occidental, pero de una manera marginal” (Ronald R. Haladyna, *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, tesis doctoral, Michigan, Michigan State University, 1994, p. 181).

El surtidor de las cosas está en el color o distancia de las palabras,
un fulgor o un gemido, un sentir paralelo que moja los labios o el pulso del que habla o escribe:
honda Babel de superficies infinitesimales, ardiente de realidad y perforada por el desgaste que es su manera.¹⁹⁷

Por su parte, en el poema “Jardín Eliseo” (1998), Carmen Boullosa representa el mundo ficcional de un zoológico ocupado por antiguos dioses desacralizados, animalizados y presos que han perdido todas sus cualidades físicas y divinas, de suerte que ahora son el absoluto y grotesco opuesto de su otrora magnificencia. La guardiana del “Jardín Eliseo” es una mujer que alimenta y domestica a los dioses, quienes tiempo atrás fueron el principio espiritual de su existencia. El texto de Boullosa, entonces, expresa la total ruindad de todo acto espiritual, así como la confusión y desconsuelo de una mujer que sufre el absoluto abandono de sus divinidades:

Aquí, casi desnuda, el látigo corto con que hago a un lado a los dioses para acercarlos su plato no me protege ni me da presencia.
¡Atrás, dioses, ea, aquí viene su comida, atrás!
Soy igual que el polvo que levanta el dios, igual que el escarabajo que bajó por mi cuello, porque otro de ellos escupió, y al hacerlo me dio forma y lo que llaman espíritu.¹⁹⁸

Carmen Boullosa apuesta por una estructura lineal e ininterrumpida, en la que el novedoso mundo poético (donde los dioses son literalmente animalizados) se compone a la manera de un relato breve, con la diferencia de la escritura en verso del poema. Así pues, en la obra se mezclan tanto elementos narrativos con la creación de un monólogo en el que la voz poética actúa como un personaje-narrador, como elementos poéticos con el uso de

¹⁹⁷ D. Huerta, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁸ En *La delirios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 17.

encabalgamientos, aliteraciones, alegorías, y demás figuras literarias que interactúan en la construcción de las imágenes poéticas.

2.6 INTERACCIÓN GENÉRICA

La naturaleza híbrida y proteica del poema extenso moderno posibilita la interacción genérica, de suerte que el discurso poético dialoga con otras expresiones artísticas que alimentan la creación literaria. Así pues, el poema de largo aliento puede contener elementos narrativos, pictóricos, musicales, ensayísticos, arquitectónicos, etc., que se relacionan profundamente en el texto para expresar la propuesta artística del escritor.¹⁹⁹ En la tradición mexicana, por ejemplo, el discurso dramático o teatral se entremezcla con el poético en obras como *Ifigenia cruel* (1923), de Alfonso Reyes, en la que se actualiza la tragedia clásica, de suerte que el poeta explica e interpreta el género dramático en su escritura,²⁰⁰ mezclando la tradición teatral española con la estructura y los motivos grecolatinos:

En las versiones de la tragedia ateniense, Orestes e Ifigenia saben bien quiénes son, y simplemente se reconocen el uno al otro. En mi interpretación, Ifigenia se ignora, y sólo se identifica a sí misma al tiempo de reconocer a Orestes. La anagnórisis cala hasta otro plano interior, como cuando, en Sófocles, Edipo descubre que él es el matador de su padre y el esposo de su propia madre, condiciones que antes ignoraba.²⁰¹

¹⁹⁹ Sobre la relación de la poesía con otras expresiones artísticas en la literatura mexicana, Ana Chouciño apunta que “desde finales de los setenta y especialmente durante la década de los ochenta aparecen en la escena poética mexicana una considerable cantidad de libros de poesía que temáticamente giran en torno a alguna de las artes: la pintura, la música, la danza y otras facetas de la literatura” (*op. cit.*, p. 164).

²⁰⁰ Al respecto, Héctor Azar señala que en este poema “don Alfonso deseó vaciar el mito helénico en el vaso siempre generoso y amplio de la lírica, sin exponerse a limitaciones que exige severamente la estructura dramática (...) De un texto de insuperable belleza lírico-trágica, Reyes parte para ofrecer un contexto trágico que no ha sido superado por algún otro dramaturgo mexicano. La representabilidad de esta obra ofrece el atractivo riesgo de proponer, de poner y aun de exponer al público a participar de los dolorosos sentimientos que la impulsan, internándose en ellos” (“Alfonso Reyes, poeta trágico”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, ed. James Willis Robb, México, El Colegio Nacional, 1996, vol. 4, pp. 106 y 107).

²⁰¹ En *Obras completas. Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, vol. 10, p. 316.

El poema se estructura bajo una propuesta musical, en la que cada una de sus secciones se identifica con movimientos o tiempos que permiten pensar su puesta en escena como una ópera dividida en cinco actos; de allí la breve nota introductoria que explica su composición teatral: “El segundo tiempo es un compás de reposo, que intenta aliviarnos de las abstracciones del primer tiempo recurriendo a la visualidad y al color, a la descripción en suma, donde aparece el tema del mensajero o narrador, apacible lugar común de la antigua tragedia que puede considerarse como un residuo de la época transportado al drama.”²⁰²

La estructura y el tema musical se integran con el discurso poético en “Corrido de la Revolución mexicana” (1962) de Renato Leduc. Si bien el poema de Leduc emula la métrica y estructura del corrido, pues se compone de versos octosílabos con rimas cruzadas agrupadas en sextetos (aunque el cuarteto es la estrofa más tradicional), también se diferencia en algunos aspectos, como los epígrafes que introducen las secciones del poema y su denuncia de las injusticias del porfiriato y de la posterior Revolución mexicana.²⁰³ En la despedida el poeta reconoce el fracaso de la lucha armada en México, y la pequeña luz de esperanza que despliega la Revolución cubana:

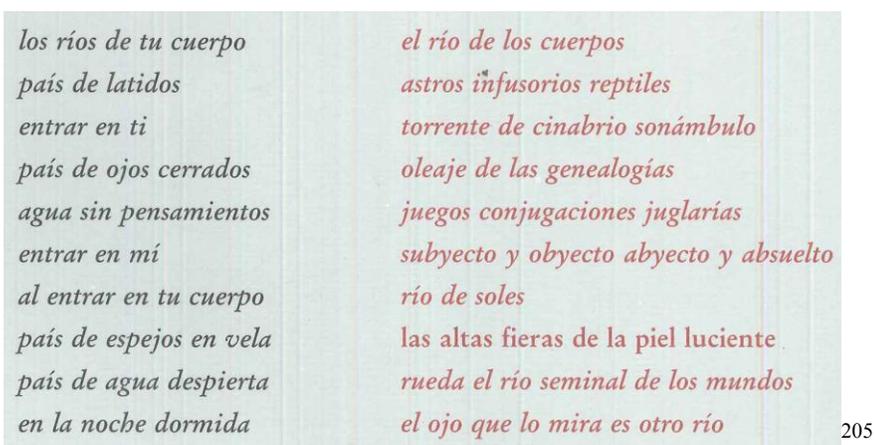
Y aquí termina el corrido
de nuestra Revolución.
Ya con esta me despido
todo escurriendo emoción,
pero no te achicopales
hijo de indio y de español...
Abre las alas paloma:
por los confines de Cuba

²⁰² *Ibid.*, p. 314.

²⁰³ A estas características vale agregar “el humor y los detalles coloquiales [que] conviven con un perfecto dominio del lenguaje” (J. J. Blanco, *op. cit.*, p. 204).

ya viene rayando el sol...²⁰⁴

La construcción visual de los poemas, que en algunos casos retoman elementos gráficos, pictóricos, fotográficos y arquitectónicos, proporciona nuevos sentidos que nutren y fortalecen la interpretación textual. La disposición espacial de los versos y las grafías refuerza los contenidos temáticos o las propuestas estilísticas de determinadas composiciones; asimismo, la inclusión de componentes de las artes plásticas que interactúan con el plano de la textualidad proponen nuevas lecturas, no sólo alfabéticas, sino visuales del poema. Por ejemplo, Octavio Paz escribe algunas secciones de *Blanco* (1966) a doble columna, con intervalos espaciales diferenciados, o utilizando distintos colores en las grafías, lo que proporciona al poema una estética visual similar a la de una pintura.



De igual manera, el Nóbel mexicano introduce su texto con unas claves de lectura que permiten recorrer espacialmente el escrito de distintas maneras. En un primer momento se señala el carácter visual y pictórico del poema, que puede leerse como una pintura en

²⁰⁴ En *Obra literaria*, comp. Edith Negrín, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 270.

²⁰⁵ En *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 11, 1997, s.p.

rollos que se despliega en el espacio, ya que “la tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que la sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura”.²⁰⁶ Así pues, el componente gráfico no se limita a “ornamentar” el poema, pues tiene una función significativa en el proceso de interpretación del escrito al proponer niveles y posibilidades de lectura que terminan por orientar la comprensión textual.

2.7 OTRAS LÍNEAS TEMÁTICAS Y CONCEPTUALES

Ahora bien, como se comentó en el capítulo anterior, el poema extenso moderno es una forma literaria en constante construcción, que gracias a su naturaleza proteica y dinámica puede experimentar con diferentes géneros, discursos, temáticas y estructuras textuales que enriquecen su propuesta artística. En este orden de ideas, la tradición mexicana cuenta con una gran variedad de ejercicios creativos que sobrepasan los modelos o tipos de poemas extensos analizados hasta el momento. Por tanto, se mencionarán brevemente algunas líneas temáticas y conceptuales que escapan a los modelos más recurrentes del poema de largo aliento, pero que sería importante considerar para mostrar su pluralidad e innovación.

El componente histórico-social del poema extenso moderno se manifiesta en algunos escritos donde el poeta evalúa el pasado nacional o un momento específico de la historia para revelar su postura política frente a la sociedad. “La suave Patria” (1921), de

²⁰⁶ *Ibid.*, s.p.

Ramón López Velarde, es un poema épico-dramático²⁰⁷ que proyecta un mito nacional en el que se enaltece la naturaleza y población mexicana,²⁰⁸ el cual es accesible a sus connacionales al mezclar –con un tono paródico y festivo– elementos de la visión oficial con expresiones de la vida popular: “Al triste y al feliz dices que sí, / que en tu lengua de amor prueben de ti / la picadura de ajonjolí”.²⁰⁹

En el poema se exalta la visión de un país criollo, mestizo, en el que se conjunta la valentía y poderío de las culturas prehispánicas, representadas en la imagen de Cuauhtémoc –a quien se le compara con un César–, con la pureza espiritual y bondad que, para el poeta, identifica a la religión católica extendida y profesada en la patria mexicana. Asimismo, “La suave Patria” exalta los recursos naturales y humanos de la nación, que engrandecen su valor y acercan el canto a la epopeya:

Suave Patria: en tu tórrido festín
luces policromía de delfín,
y con tu pelo rubio se desposa
el alma, equilibrista chuparrosa,
y a tus dos trenzas de tabaco sabe
ofrendar aguamiel toda mi briosa
raza de bailadores de jarabe.²¹⁰

²⁰⁷ En términos formales, el poema se estructura entre la tradición y la novedad, pues si bien se compone de versos endecasílabos con rimas consonantes, presenta una gran variedad estrófica (de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y catorce versos), y diferentes combinaciones rítmicas (pareados, abrazados, cruzados, y monorrimos). Asimismo, el uso de esdrújulos y adjetivos inesperados en la construcción de los endecasílabos evidencia el conocimiento que el poeta tiene de la acentuación rítmica versal y la forma en que experimenta con ella en su obra.

²⁰⁸ Al respecto, Rafael Rojas comenta que en “La suave Patria” “la nación, el país, puede ser figurado por algo tan corpóreo como una botella de rompopo, la picadura del ajonjolí o una carreta de paja. La patria es allí una *moneda espiritual*, la metamorfosis eterna, una identidad que sólo se realiza en su diferencia y, sobre todo, un cuerpo ofrecido al tacto. Para López Velarde la patria es también –¿por qué no?– ese *amor ridículo a la tierra*, que tanto irritaba al joven Martí” (“La relectura de la nación”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1 (1996), p. 47).

²⁰⁹ En *Obras*, comp. José Luís Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 262.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 261.

El motivo del sueño y el lenguaje surrealista se utiliza en algunos poemas de largo aliento como un mecanismo de exploración de los conflictos internos del sujeto, de modo que se expresa en la construcción de imágenes que representan la delgada línea entre realidad y ensueño que dinamiza el mundo poético.²¹¹ En *Primero sueño* y *Segundo sueño*, publicados en el año de 1931, Bernardo Ortiz de Montellano indaga en los puntos de confluencia entre el sueño y la poesía para representar una realidad lírica que se expresa bajo las dinámicas y posibilidades de la imagen onírica y el discurso poético.²¹² En *Primero sueño*, el poeta alude constantemente al poema homónimo de Sor Juana Inés de la Cruz, de modo que el texto se estructura circularmente, como una elegía que nace y finaliza en los dominios del sueño;²¹³ por tanto, el poema comienza y termina con una reescritura de los primeros versos del renombrado poema extenso de la “décima musa”: “Polvo de los bolsillos de la tierra, / polvo de los siglos descalzos / por escalar pirámides”.²¹⁴

Por su parte, en el *Segundo sueño* el sujeto poético experimenta la suspensión de los sentidos provocada por el procedimiento de la anestesia como una situación que lo enfrenta

²¹¹ A propósito de la relación entre sueño y poesía, Gaston Bachelard reflexiona: “El cuarto del poeta está lleno de palabras, de palabras que circulan en la sombra. A veces las palabras son oníricas de una cosa o de otra. Se expresa siempre la fantasmalización de los objetos en el lenguaje de las alucinaciones visuales. Pero para un soñador de palabras hay fantasmalizaciones por el lenguaje. Para alcanzar esas profundidades oníricas hay que dejarle a las palabras tiempo de soñar” (*La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 80).

²¹² Para empezar, los poemas se estructuran como extensos monólogos teatrales precedidos de notas argumentales en las que se explican las situaciones narrativas y se proporcionan claves de lectura que alumbran la interpretación textual. Así pues, en el “Argumento” del *Primero sueño* se suministran indicaciones para la representación escénica: “Formados en grupos, aparecen algunos indios. Cada tres hombres conducen una guitarra, larga como remo, compuesta de tres guitarras pintadas de colores y en forma cada una de ataúd” (*Sueño y poesía*, México, Imprenta Universitaria, 1952, p. 88).

²¹³ Además de la evidente y declarada relación entre el texto de la poeta novohispana y el del escritor mexicano, el crítico Anthony Stanton, en su “Lectura del *Primero sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano”, observa una fuerte influencia del afamado poema de T.S. Eliot, *La tierra baldía*, en la construcción del escrito de Montellano, principalmente en la técnica del *collage* y el montaje cinematográfico que, para el académico, esclarecen la arquitectura del poema (en *La literatura iberoamericana del 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, eds. Eva Guerrero Guerrero, Francisca Noguero Jiméñez, María Ángeles Pérez López, Ángela Romero Pérez, y Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1931-1941).

²¹⁴ *Primero sueño*, *op. cit.*, pp. 88 y 94.

a los límites de la vida y la muerte, del sueño y la poesía: “Para que el sueño con sus pies descubra / La morada precisa de la muerte / Tiene el ojo consciencia de lo inerte / Y la voz: el silencio y la penumbra”.²¹⁵ La creación poética se proyecta desde el inconsciente, donde se libera de las amarras de la lógica y la razón, de suerte que la escritura se concentra en la exploración de la interioridad del ser. En este sentido, elementos de la propuesta surrealista como la escritura automática se entretajan en el poema, al presentar una enumeración caótica de adjetivos que proyectan las sensaciones que despierta la creación del mundo poético:

alúcida veloz clara ceñuda
desnuda sofocada misteriosa
menuda pura impura deseada
libre precisa frágil despojada
sola solemne solitaria y alma²¹⁶

En algunos poemas se privilegia la creación de una atmósfera, de modo que el discurso lírico se concentra en la descripción de espacios y lugares.²¹⁷ Por ejemplo, para Carlos Pellicer la poesía es más espacial que temporal, pues en *Esquemas para una oda tropical* (1933) pretende pintar con palabras la tórrida naturaleza, de suerte que el acto poético se conjunta con la práctica pictórica.²¹⁸ El lenguaje vivo y plástico de la poesía de

²¹⁵ En *Sueño y poesía*, *op. cit.*, p.103.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

²¹⁷ Para Alfonso Reyes, la fascinación de los poetas nacionales por el paisaje se remonta al encuentro de dos culturas, de dos realidades en que se conjunta la tradición literaria occidental con el descubrimiento de una nueva naturaleza: “Y nosotros, a quien un raro destino hizo brotar de una mezcla tan maravillosa de sangres y que nos historiamos al par con dos opulentas tradiciones, la española y la indígena, conservamos y perpetuamos, junto con el tesoro de nuestro lenguaje castellano, la amplia y mediatibunda mirada espiritual de nuestros padres ignotos, los que viajaban para fundar ciudades siguiendo las aves agoreras, en busca de los lugares donde las bellezas mismas de la naturaleza les ofrecían asilo espontáneo y habitáculo guarecido” (“El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, en *Obras completas. Cuestiones estéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. 1, p. 195).

²¹⁸ “Carlos Pellicer nos asegura que la dimensión esencial del poeta es la sensualidad. Formas, colores, sabores, ruidos, contactos; todo lo reúne y aprovecha. En este sentido el poeta es el único artista que está

Pellicer se manifiesta en los siguientes versos: “La palabra Oceanía / se podría bañar en buches de oro / y en la espuma flotante que se quiebra, / oírse; espuma a espuma, gigantesca”.²¹⁹

En *Esquemas para una oda tropical*, la naturaleza se representa como una belleza poderosa y arcaica que se opone a la civilización y al conocimiento académico.²²⁰ La poesía nace de la naturaleza, por tanto sólo ella puede expresar la magnificencia y misterio del paisaje tropical. Al representar la belleza y movimiento de lo natural el poema está traduciendo el lenguaje del universo:

Oí que unos árboles
de antigüedad espléndida dijeron:
“¿Y tú qué haces aquí?
Nosotros somos sigilosamente analfabetas.
Aprende a leer
para escribir sobre nosotros.”
Esto fue todo
lo que pude aprender. Era un idioma
hecho de viento y hojas secas.²²¹

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Así pues, el recorrido por las diferentes expresiones del poema extenso moderno en México deja varias reflexiones, a saber:

capacitado para fundir los elementos de todas las artes” (Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes...”, en *Obras*, *op. cit.*, p. 831).

²¹⁹ México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 4.

²²⁰ Para Octavio Paz, en la obra de Pellicer el “paisaje tiene sensibilidad y movimiento: es un estado de armonía dichoso y deslumbrado. En tanto que otros lo sufren o lo niegan, él, con un candor jubiloso, pretende ordenar el mundo” (“La poesía de Carlos Pellicer”, en *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, ed. Edward J. Mullen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 74).

²²¹ *Esquemas para una oda...*, *op. cit.*, p. 25.

1) La prolífica producción de poemas extensos modernos en la literatura mexicana (que no se limita, por supuesto, a los textos tratados en este capítulo) da cuenta de una continua preocupación por el desarrollo de sus formas y contenidos.

2) Múltiples grupos o reconocidos poetas de la tradición mexicana moderna han practicado el poema de largo aliento, lo que evidencia su importancia como expresión poética central que, en algunos casos, constituye la cima de la madurez creativa de los escritores nacionales.

3) Si bien el poema de largo aliento se destaca por su naturaleza proteica y experimental, es posible reconocer un conjunto de prácticas textuales –temáticas y formales– que se manifiestan en tipos o modelos de poemas, las cuales conforman el sistema de relaciones que constituye una tradición literaria.

4) La tradición del poema extenso moderno es abierta, plural y está en constante transformación, de modo que reúne propuestas literarias que, en varios casos, se distinguen por su carácter novedoso y experimental. En este sentido, la tradición se construye a partir de las similitudes (creativas, lingüísticas, estilísticas y conceptuales) y, particularmente, las diferencias entre los poemas de largo aliento, de suerte que su desarrollo se caracteriza por la diversidad de sus expresiones textuales.

En este orden de ideas, el poema extenso moderno en México se destaca como una de las expresiones literarias más cuidadas y más abundantes de la lírica nacional, pues en ella se manifiestan no sólo propuestas literarias, sino también artísticas, filosóficas, culturales, sociales y políticas que representan tanto el genio creativo, como la visión del mundo de reconocidos escritores, quienes configuran la tradición literaria del poema de

largo aliento, la cual no ha sido suficientemente explorada por la academia, aunque fue, es y seguramente será ampliamente desarrollada por los hacedores de poesía, desde los más consagrados hasta los más desconocidos.

CAPÍTULO III

**CRÍTICA DEL LENGUAJE EN *CADA COSA ES*
BABEL (1966): LOS LÍMITES DE LA PALABRA
POÉTICA**

1. EDUARDO LIZALDE: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA

Eduardo Lizalde nació el 14 de julio de 1929 en la colonia Roma, de la Ciudad de México, y actualmente es uno de los poetas más renombrados de las letras nacionales. Como promotor cultural colaboró en importantes revistas y suplementos literarios: *Revista Mexicana de Cultura*, *México en la Cultura*, *Ideas de México*, *Revista de la Universidad de México* y *Vuelta*, entre muchas más publicaciones. Asimismo dirigió los suplementos culturales *La Letra y la Imagen* (1980-1981) de *El Universal*, y *El Semanario* (1982-1984) de *Novedades*. Hoy día se desempeña como director de la Biblioteca de México.

Su actividad creativa y cultural le ha merecido múltiples reconocimientos como el Premio Xavier Villaurrutia (1970), el Premio Nacional de Literatura y Lingüística (1988), el Premio Internacional de Poesía “Jaime Sabines” (2002), la Medalla de Oro de Bellas Artes (2009), el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2013), entre otros. Desde sus textos de juventud la obra de Lizalde manifiesta una variedad de acercamientos y propuestas estéticas, filosóficas, y sociales que impiden resumirla en una visión del mundo unitaria; por el contrario, sus libros configuran una amplia gama de asuntos que, en algunos casos, incluso dificultan la búsqueda de vasos comunicantes entre sus conceptos y temáticas. En este sentido, Marco Antonio Campos afirma que:

Al contrario de poetas como Luis Cernuda, Alí Chumacero o Jaime Sabines, que parecen haber escrito un solo libro, el espectro en la obra lizaldiana es amplio y diverso. No es fácil percibir a primera vista, como escritos por la misma pluma, libros como *La mala hora*, el malogrado lance del militante político, *Cada cosa es Babel*, con su pluralidad reflexiva, *El tigre en la casa*, que junto a los *Cantos de mal dolor* de Juan José Arreola y *Albur de amor* de Rubén Bonifaz Nuño son los grandes libros

misóginos de nuestra literatura contemporánea, *Dichterlieb/oleros*, traslado y tránsito de sus deleites de melómano, y *Tercera Tenochtitlan*, su antigrandeza mexicana.²²²

Sin embargo, de la evidente complejidad y diversidad de su obra poética surge un hilo conductor que, paradójicamente, atestigua la constante experimentación temática y formal de sus poemas, y no es otro que la dialéctica entre tradición y ruptura, tan característica en el pensamiento moderno –como señala Octavio Paz en *Los hijos de limo*– y que manifiesta las búsquedas vitales y artísticas de Lizalde. Dos acontecimientos de juventud preparan el conflictivo diálogo entre lo clásico y lo moderno en los escritos del poeta defeño: por una parte, su apasionado compromiso político con la izquierda y, por otra parte, la propuesta “poeticista” que alimentó su temprana voz poética. En los dos casos el descreimiento posterior y la autocrítica feroz intentan ocultar las preocupaciones juveniles, tan importantes en su trayectoria poética –vale recordar el valor de sus lecturas de infancia en la configuración del principal símbolo y pilar creativo de su poesía madura: el tigre y sus variaciones.²²³

La militancia política es un aspecto central en la vida de Eduardo Lizalde, al punto que durante la década del cincuenta se incorporó al Partido Comunista Mexicano y a algunos grupos de izquierda como la Liga Leninista Espartaco y La Liga Comunista Espartaco, de los que fue expulsado en 1960 junto a su gran amigo y mentor José

²²² *La poesía de Eduardo Lizalde. Entrevistas y ensayos (1981-2004)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2012, pp. 38 y 39.

²²³ En el prefacio de *Otros tigres*, Eduardo Lizalde apunta: “No hay duda, en cualquier otra forma, de que tanto ecológica como literariamente hemos abusado de los tigres, y en especial lo ha hecho en varios libros de poemas el autor del presente. Debo esa obsesión tanto a mis lecturas infantiles de Salgari y de Kipling, como a las historietas y las películas de Tarzán, pero la afición fue reforzada más tarde en las páginas de muchos otros tigrómanos, entre ellos los latinoamericanos Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges, a quienes he rendido, lo mismo que a Darío y a muchos otros, distintos homenajes, gracias a esa influencia ignoro si benéfica” (México, Heliópolis, 1995, p. 9).

Revueltas.²²⁴ Con los años su visión del socialismo y de las facciones de extrema izquierda a las que perteneció se tornó crítica –y autocrítica– al denunciar las censuras y atropellos del Estado Soviético contra muchos de sus artistas.²²⁵ En consecuencia, su obra poética exhibe un constante sentimiento de rebeldía y una visión bastante desencantada de la realidad; de allí que en poemarios como *La zorra enferma* (1977) empiece por reflexionar sobre la dificultad de la escritura poética, que separa de toda rima y moral –“Anda: desnúdate, para qué más remilgos, / qué clase de hipocritón gomoso quieres ser, / lanza la rima y la moral al inodoro”–,²²⁶ para posteriormente criticar y atacar las manifestaciones humanas que, de alguna manera, significan y favorecen la existencia: la poesía, la comunidad, la creación, lo divino y el amor.

La presencia del discurso político, que se traslada al gesto rebelde en la creación artística, se percibe desde los poemarios de juventud –que Lizalde desapueba en su *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo* (1981), al realizar un balance de sus primeros

²²⁴ “Los años 50 y 60 en México ven nacer diversos movimientos civiles y sociales: las huelgas de los ferrocarrileros (1958-1959), maestros (1960) y médicos (1965); la actividad militar de Lucio Cabañas (1938-1973) en las montañas de Guerrero (1967-1973) y la matanza de los estudiantes en Tlatelolco (1968). En el plano internacional, destaca el triunfo de la Revolución cubana (1959) y su influencia en la juventud idealista de México. Muchos intelectuales se suman por esta época al activismo político en una suerte de cruzada a favor de la libertad de expresión y de la democracia. En la década de los 60, poetas como Eduardo Lizalde, Juan Bañuelos y Jaime Labastida militan en las filas de la Liga Comunista Espartaco junto a José Revueltas (1914-1975), uno de los escritores que tendrá una participación activa en las asambleas del movimiento estudiantil del 68” (Ignacio Ruiz-Pérez, *Lecturas y diversiones: la poesía crítica de Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco*, Xapala, Universidad Veracruzana, 2008, p. 30).

²²⁵ En una entrevista realizada por José Ángel Leyva y Begoña Pulido, el autor de *El tigre en la casa* afirma: “El realismo socialista sepultó en el atraso y la miseria al arte soviético, y lo sepultó sobre todo en la mediocridad. En los cincuenta el gobierno soviético se negó a que le dieran el premio Nóbel a Boris Pasternak, y se suicidaron muchos otros grandes creadores debido a las presiones estalinistas, incluidos Maiakovsky, Esenin, Eisenstein. El aparato socialista ha sido el más perfecto aparato de destrucción no sólo del pensamiento filosófico, de la estética y la crítica, sino de toda la herencia social y productiva de un sistema entero. Desordenó los mecanismos del mercado heredados, perfeccionado por el desarrollo del comercio y la civilización a lo largo de las centurias y a cambio no dio nada, sino un aparato tan ineficaz que llevó a su destrucción al propio sistema socialista” (“Eduardo Lizalde. Cada cosa es nuestro mundo”, en *Versos comunicantes I. Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*, coord. José Ángel Leyva, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 140).

²²⁶ Eduardo Lizalde, *La zorra enferma*, en *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 161.

textos—, pues en *La mala hora* (1956) la denuncia social estructura todas las imágenes y reflexiones de sus composiciones. En 1959 escribe *La sangre en general*, que alude a la represión ferrocarrilera de 1958-1960, y evidencia la dialéctica entre tradición y ruptura que alimenta su obra. El texto retoma la estética barroca en su exploración del lenguaje, pues la palabra —particularmente “la sangre” como imagen y concepto— prolifera en significados, en comprensiones de la realidad; asimismo, al carácter aglutinante de la expresión barroca, se une la composición de imágenes violentas y transgresoras a partir de una estética de contrastes, tan utilizada en la poesía y el teatro del Siglo de Oro. En el poema, Lizalde escribe:

Ciclópeos diarios entonan con guitarras de seda
lo bello de la patria:
y nos hablan del bien, de los melinos pétalos carnales
de una dama o sus manos vencidas
por el enorme cargamento de su hermosura
como por una tonelada de magnolias;
de sus ojos envueltos en dóciles matorrales,
nimbados por la fascinación
del estanque donde de pronto ha de acudir un pato.
Pero nada supimos de su vientre
preñado por un buitre
y sus entrañas rotas por la fiebre, hendidas
por murciélagos y harapos,
de sus piernas roídas hasta el polvo
por convoyes de insectos
o el baño de carroña que empieza en su cintura.
Centauro de mujer y estercolero.²²⁷

Así pues, el reconocimiento de la tradición literaria se mezcla en su obra con un lenguaje que desentiende los conceptos clásicos de belleza, e introduce palabras e imágenes prosaicas, coloquiales y, en ocasiones, propias de un registro vulgar de la lengua, para expresar su visión sumamente dolorida, violenta y negativa de la realidad. En *El tigre en la*

²²⁷ En *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, op. cit., p. 65.

casa (1970) se tratan temas como el odio, el desamor, la degradación de lo divino, y se enuncian versos prosaicos –“Los pelos de la burra / en esta mano / que ha de cortar tu vida”²²⁸– e incluso escatológicos: –“Amada: / Ya que un museo del bien / sería una simple galería desierta, / puede ponerse un poco de estiércol al poema.”²²⁹ La influencia de la lírica áurea se evidencia en el acercamiento a Góngora, en términos de creación poética y reflexión teórica,²³⁰ para construir el movimiento “poeticista” que inició hacia 1951 con Enrique González Rojo y Marco Antonio Montes de Oca, el cual buscaba, de manera muy sucinta, despojar al acto poético de su vaguedad y retoricismo por medio de una visión profundamente racional de la escritura. Posteriormente realizará la crítica más violenta y visceral que se ha hecho de esta propuesta artística en su ensayo *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*, en el que declara:

El poeticismo era, más que un proyecto ignorante y estúpido, un proyecto equivocado, que se salió de madre a destiempo. Partía, es evidente, de una idea en el fondo mecánica y conceptual de la creación literaria (ya se ve que de un modo menos ingenuo de lo que pudiera parecer, desde el punto de vista del trabajo interno de los poeticistas); pretendía la inteligibilidad, la “univocidad”, como decíamos, de lo poéticamente expresado, para combatir la facilidad, la vaguedad significativa, la imprecisión verbal y conceptual de la poesía que imaginábamos en boga.²³¹

Es así como en su obra madura, que el poeta desvincula totalmente de la experiencia poeticista, y en la que se destaca la maestría en la construcción de las imágenes, el tono

²²⁸ *Ibid.*, p. 128.

²²⁹ *Ibid.*, p. 148.

²³⁰ Sobre el ejercicio crítico de los jóvenes poeticistas para encontrar los principios y técnicas de su propuesta literaria, Eduardo Lizalde apunta: “Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el ‘armado’ de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal e inconfundible. Así, para meterle realmente el diente al inaccesible y admirable y contagioso Góngora culterano, había que entrar en los análisis de Dámaso Alonso y estudiar largamente su prosificación y explicación del *Polifemo*, lo mismo que en los materiales de Alfonso Reyes o de Foulché-Delbosc que había a mano y, también, en las inevitables frenéticamente antigongorinas pero jugosas arengas de don Marcelino Menéndez y Pelayo” (*Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*, en *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, *op. cit.*, pp. 23 y 24).

²³¹ *Ibid.*, p. 27.

violento y sarcástico del lenguaje, el erotismo, la desacralización, su melomanía, y la preocupación por construir atmósferas y símbolos que expresen su voz poética personal – principalmente en la figura del “tigre” que atraviesa gran parte de sus textos–, se muestra un recurrente volver a la tradición literaria, a la poesía barroca o romántica –no sólo española, sino occidental– en sus dedicadas traducciones de Dante, Bocaccio, Leopardi, Blake, Pessoa, entre otros más; en los poemas que compone retomando imágenes, motivos o situaciones de la poesía medieval, áurea y de poetas modernos como Pedro Salinas, José Juan Tablada, Salvador Díaz Mirón, Federico García Lorca, Rainer María Rilke, por mencionar algunos; y en composiciones como *Algaida* (2004), donde el color de los paisajes, el ruido del viento, y la transformación de las frutas y los animales ocupan por entero el espacio poético.

2. CADA COSA ES BABEL Y EL NACIMIENTO TARDÍO DE UN POETA

Si bien la vocación literaria asomó en Eduardo Lizalde desde épocas infantiles, como lo señala en su *Autobiografía de un fracaso*: “escribí poemas desde niño y, a los trece años o doce, me consideraba capaz de llevar delante de manera genial cuando menos tres carreras: la de cantante, la de pintor y la de poeta”,²³² y ocupó un lugar central en sus años de juventud, cuando la temprana aventura poeticista lo condujo por los senderos de la reflexión y creación poética, el bardo mexicano afirma que es “un escritor de maduración

²³² *Autobiografía de un fracaso...*, op. cit., p. 13.

tardía”²³³ y reconoce en *Cada cosa es Babel* (1966) la obra que inaugura formalmente su profesión literaria.²³⁴ Sobre la génesis de su extenso poema, Lizalde comenta:

A la altura de 1960 y 1961, logré conformar un poema que se titula *Cada cosa es Babel* y que considero el primer libro legible de mi obra poética inicial, poema complejo y ambicioso, que no se pudo publicar porque hubo muchos cambios en la administración del FCE al terminar los años sesenta, en donde ya estaba aprobado para ser publicado en la colección de Letras Mexicanas; terminó por salir en 1966, en la Imprenta Universitaria, en la colección de Poemas y Ensayos, a instancias de mi amigo y maestro Rubén Bonifaz Nuño, de quien aprendí no sólo de poesía sino de muchas otras cosas importantes.²³⁵

Es así como en las inmediaciones de los cuarenta años Eduardo Lizalde finaliza una de sus obras literarias mejor logradas,²³⁶ en la que reúne muchas de las inquietudes filosóficas y artísticas que lo acompañan desde lejanas épocas, las cuales analiza y comunica con la profundidad, el cuidado y la claridad de un poeta formado que conoce muy bien las complicaciones y posibilidades de la creación literaria, de modo que en *Cada cosa es Babel* lo que hace es:

tratar de consumir un diálogo con toda la poesía contemporánea y hablar de la poética, desde mi punto de vista. No lo conseguí de forma completa pero el poema tiene una estructura más sólida que los textos de la etapa anterior. Fue un poema que me llevó muchos años escribir, desde 1957 hasta los sesenta y tantos probablemente. De alguna manera me salvó de mis obsesiones relacionadas con el filosofar desde la poesía o proponer problemas de solución ideológica dentro de la poesía, aunque creo que conseguí hacer un poema de contenido conceptual, filosófico, poético, sin utilizar técnicamente materiales de la filosofía o de la jerga económica o estética sino de manera a veces un poco irónica.²³⁷

²³³ *Loc. cit.*

²³⁴ Lizalde es enfático al afirmar que no cree “en la poesía producto de la adolescencia, eso se da en casos muy excepcionales. Es un producto de la madurez literaria y eso ocurre después de los treinta años. Como sucede con la filosofía” (J. A. Leyva, y B. Pulido, art. cit., p.153).

²³⁵ *Ibid.*, p. 136.

²³⁶ “**Cada cosa es Babel**, de muchas páginas a renglón cerrado, fue rumiado hasta el bagazo. Es bueno para mí. Técnicamente, el mejor que he escrito tal vez (digo técnicamente), aunque la palabra ‘técnica’ implique al final tantas cosas confusas y antiguas” (Eduardo Lizalde, “Autocrítica”, *La Vida Literaria*, 12 (1971), p. 8).

²³⁷ J. A. Leyva, y B. Pulido, art. cit., p. 141.

Para Evodio Escalante una de las huellas que dejó la temprana experiencia poeticista en sus principales impulsores, y que se refleja en sus obras posteriores –alejadas de los postulados de dicha incursión teórica y creativa– fue el deseo por construir poemas monumentales, extensos, en los que se agotaran las posibilidades creativas del lenguaje poético.²³⁸ No es de extrañar, entonces, que algunas de las obras más representativas de los creadores del fugaz movimiento poeticista sean poemas de largo aliento: *Ruina de la infame Babilonia* (1953) de Marco Antonio Montes de Oca, *Cada cosa es Babel* (1966) de Eduardo Lizalde, y *El quintuple balar de mis sentidos* (1976) de Enrique González Rojo, son un claro ejemplo de ello. En este orden de ideas, la escritura de extensos poemas acompaña a Eduardo Lizalde a lo largo de su práctica literaria, desde *Cada cosa es Babel*, pasando por escritos como *Caza mayor* (1979) y *Tercera Tenochtitlan* (1983), hasta producciones literarias más recientes como *Algaida* (2004), que muestran la madurez y originalidad que perviven en su pluma.

Aunque sería inexacto asegurar que *Cada cosa es Babel* careció de lectores en su época, o que la crítica fue especialmente dura con la obra, pues al revisar los periódicos y las separatas culturales de su año de publicación se encuentran algunas reseñas favorables e, incluso, laudatorias del poema, sí sería justo afirmar que la aparición del texto no suscitó un interés mayor en el círculo académico y artístico del momento, lo que se evidencia en las breves reseñas que señalan en pocas palabras los aciertos de la obra y se preocupaban un poco más por comentar sus temas, con la intención, supongo, de ilustrar a los lectores sobre

²³⁸ *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 14 y 15.

la nueva propuesta creativa de Lizalde, quien era un poeta, debo anotarlo, poco conocido por la calidad de sus escritos.²³⁹

Más allá de la insustancial polémica por la ausencia de Eduardo Lizalde en la antología *Poesía en movimiento*, que se explica fácilmente por el desconocimiento que Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis tenían de *Cada cosa es Babel*, debida, en parte, a la tensa relación que su autor mantenía con el Nóbel mexicano por sus diferencias políticas,²⁴⁰ además del poco tiempo para la recepción y valoración del poema de largo aliento que fue publicado el mismo año que la celebrada antología, vale señalar que algunos críticos reconocieron tempranamente la importancia del extenso poema en el espacio de la tradición literaria mexicana, al destacar que con su escrito “Eduardo Lizalde ingresa al ciclo de la poesía metafísica. Pocos poetas de esa altura tenemos hoy en México. En realidad, sólo José Gorostiza y una parte de la poesía de Octavio Paz”;²⁴¹ y comentar que “sus influencias visibles pero extraordinariamente bien asimiladas son: Góngora, Valéry y José Gorostiza (...) Su poema –largo, reciente y significativo– *Cada*

²³⁹ “De manera diferente, yo pensé que iba a recibirse con un entusiasmo formidable *Cada cosa es Babel*, un largo poema en el que tardé cinco años, y no fue así: fue recibido como un poema bien hecho, pero nada más; no interesó mayormente. En cambio, *El tigre en la casa* que yo creí que iba a resultar un libro abyecto, violento, negro, desafortunado, fue recibido con gran interés; fue el libro que me permitió ser reconocido como poeta” (Juan Domingo Argüelles, *Literatura hablada, veinte escritores frente al lector*, México, Castillo, 2002, p. 82).

²⁴⁰ En su *Autobiografía de un fracaso*, Eduardo Lizalde declara: “La arrogancia irresponsable del poeticismo se mezcló pronto con la indefectible prepotencia marxista, cuyos estragos poéticos fueron en mis trabajos doblemente graves a partir de los años 1953 y 1954. En este último, ofrecí una conferencia presuntuosa, agresiva y trasnochada contra Octavio Paz, en una de las aulas mayores de la Facultad de Filosofía. Paz, que acababa de llegar de Francia, se había mostrado atento con nosotros, e interesado en averiguar si había algo novedoso en nuestro ‘movimiento’. Mal ha resultado con frecuencia a nuestro mayor poeta su generoso entusiasmo por la obra de los jóvenes. Tarde reparé aquellas insulsas críticas paupérrimamente marxistas y acartonadas de la obra de Paz, que ya era extensa y magnífica en esos juveniles años suyos, que admiraba yo y que sólo la artificial y deshonesto práctica del ‘análisis ideológico’ permitía abordar de aquel modo” (*op. cit.*, pp. 37 y 38).

²⁴¹ Francisco Zendejas, “Multilibros”, *Excelsior*, México, 1º de noviembre de 1966, p. 1B.

cosa es Babel, nos da señas de una excelente y trabajada poesía”.²⁴² Años más tarde, el escritor de *El arco y la lira* se uniría al conjunto de lectores que han apreciado el valor estético y estilístico de las composiciones de Lizalde:

Un hombre –una obra– que ha cambiado nuestro paisaje poético: Eduardo Lizalde. Unos años antes de la publicación de *Poesía en movimiento* era conocido por un libro inteligente y, al mismo tiempo, sensible: *Cada cosa es Babel* (1960) [*sic*]. Diez años después, en 1970, publicó *El tigre en la casa*. Fue el año de su *aparición*, en el sentido fuerte de la palabra: la aparición de un poeta verdadero tiene algo de milagroso.²⁴³

La principal virtud del primer poema importante de Eduardo Lizalde radica en que apuntala las bases del pensamiento filosófico, poético y estético del escritor, de modo que propone un marco conceptual y creativo con el que tratar el problema del lenguaje y la escritura literaria, hasta el punto que *Cada cosa es Babel* agotó en Lizalde su “interés por el poema mayúsculo, crítico, filosófico”;²⁴⁴ de allí que la reflexión filosófica del lenguaje volviera a ocupar el centro de su construcción poética hasta veinte años después con la publicación de *Al margen de un tratado* (1981-1983) –aunque en los primeros versos de *La zorra enferma* (1974) y *Caza mayor* (1979) razona brevemente sobre las particularidades de la escritura poética–, texto en el que presenta su lectura del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.

En este orden de ideas, *Cada cosa es Babel* no es un texto iniciático en el sentido amplio de la palabra, donde el poeta comienza a experimentar con algunas de las inquietudes vitales y estéticas que tomarán forma y sentido en escritos posteriores; no, esta

²⁴² Marco Antonio Montes de Oca, “La nueva poesía mexicana”, *El Día*, México, 25 de noviembre de 1967, p. 9.

²⁴³ Octavio Paz, “La literatura mexicana de la A a la Z”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 200 (1987), p. 19.

²⁴⁴ J. A. Leyva y B. Pulido, art. cit., p. 141.

es una propuesta artística madura y completa que, si bien puede considerarse como un texto de origen al proyectar algunas líneas estéticas y estilísticas que el autor tratará en su obra futura, concluye un amplio proceso de reflexión filosófica y estética, el cual se materializa en un poema de largo aliento que, a su vez, evidencia un gran conocimiento de las posibilidades formales y conceptuales de esta práctica literaria.²⁴⁵ De allí que para críticos como Jaime Labastida:

Cada cosa es Babel es un poema más importante aún que *El tigre en la casa* porque en él se resume no sólo la concepción que de la poesía tiene Lizalde sino porque, además, intenta cumplir un propósito que en pocas ocasiones se emprende: un vasto poema, coherente y unitario, que responda a una estructura que en su conjunto lo unifique. (...) Su mérito, insisto, radica en el hecho de que esté concebido unitariamente y no como un conjunto de poemas aislados que integran por yuxtaposición o suma, un “libro de poemas”.²⁴⁶

Aunque no estoy del todo de acuerdo con Evodio Escalante cuando afirma que “*Cada cosa es Babel* es un libro central, pero no dentro del espacio homogéneo de la Gran Tradición, sino en el seno de una especie que él ha ayudado a fundar, o cuando menos, a reanimar, y que podría llamarse, a falta de mejor nombre, la tradición lateral, semimarginal, no enteramente reconocida y aceptada”,²⁴⁷ pues no considero que el calificativo de “marginal” corresponda con la obra de un escritor ampliamente premiado, incluido en múltiples antologías e historias literarias, y que ha ocupado importantes cargos públicos en el área cultural, sí debo señalar que su producción literaria no cuenta con muchos y reconocidos discípulos en el campo de la creación poética, y que textos como *Cada cosa es*

²⁴⁵ En este sentido, Lizalde reconoce la importancia de la tradición del poema extenso en la génesis de *Cada cosa es Babel*: “Es un poema influido por mis lecturas de Mallarmé, de Valéry, de Eliot mismo, de Perse, y por la que hemos hecho todos los poetas de las últimas generaciones de *Muerte sin fin*, y en dirección contraria, por mis lecturas de *Altazor* y de *Residencia en la tierra*, y al fondo de la noche, por la lectura de Góngora: *Las soledades* y el *Polifemo*” (*La poesía de Eduardo Lizalde. Entrevistas y ensayos... op. cit.*, p. 66).

²⁴⁶ “La poesía mexicana (1965-1976)”, *Revista de la Universidad de México*, 30, 12 (1976), p. 4.

²⁴⁷ “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”, *Casa del Tiempo*, 49-50 (1985), p. 30.

Babel forman un selecto, pero reducido grupo de extensos poemas reflexivos, entre los que se cuentan *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral*, *Blanco e Incurable*.

En este tenor, creo que si la obra de Lizalde presenta una suerte de “desatención” por parte de algunos académicos y colegas, no es porque esté excluida de la “Gran Tradición”, sino porque no cuenta con una homogeneidad que permita identificarla o clasificarla en algún tipo de etiqueta, como acostumbra la crítica literaria. La gran variedad de tópicos, conceptos, registros lingüísticos, recursos retóricos y estructuras textuales que contiene la poesía de Lizalde, hacen de su producción escrita un terreno movedizo y sinuoso en el que no es fácil fijar las banderas de un canon artístico, estable y categórico.²⁴⁸

Precisamente, sobre *Cada cosa es Babel* el poeta comenta que:

Hay una pluralidad de temas en el libro: el enfrentamiento del poeta con la realidad, el problema de qué hacer con la realidad y de cómo trabajar con el mundo y qué tipo de realidad puede haber en una obra artística. Aquello de que el poeta da nombre a las cosas, tema del que se ha dicho (Marco Antonio Campos mismo en su ensayo), no es el principal, sino *uno* de los temas. Hay muchos otros por ahí.

Se trataba de tocar también el problema del proceso histórico del lenguaje: cómo los lenguajes y en especial el lenguaje poético, son entidades en desarrollo (...) tuve la ambición –la presunción– de formular una poética personal, una poética de la ausencia, de la negación de la poética, intento fallido, lo reconozco.²⁴⁹

En términos formales, *Cada cosa es Babel* está compuesto por mil sesenta y tres versos divididos en cuatro secciones, que en la edición príncipe están señaladas por números romanos, las cuales, a su vez, cuentan con subdivisiones internas indicadas con

²⁴⁸ En *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, el crítico Rogelio Guedea señala que “un poeta del temperamento de Lizalde, poeta de voz versátil y dúctil, puede significar un problema a la hora de las definiciones. Aunque insertada en una tradición aparentemente distinguible (la que se enraiza a la sensibilidad de los poetas malditos por la vía no visionaria sino eminentemente experiencial, aunque una vertiente de escritura se repliegue en lo cultista), la poesía de Lizalde es ‘muchas poesías’ (...) Contrario a Octavio Paz, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Gerardo Deniz o incluso José Emilio Pacheco, para hablar de la tradición puramente mexicana, la sensibilidad de Eduardo Lizalde es una sensibilidad fragmentada, y quizá en ello radique su originalidad y su nota más relevante” (*op. cit.*, pp. 90 y 91).

²⁴⁹ M. A. Campos, art. cit., p. 67.

números arábigos. El poema se inicia con una breve sección de veintiocho versos que funciona como una suerte de introducción o prólogo en que se anuncia la reflexión sobre el lenguaje y la nominalización del mundo mediante el discurso poético que se tratará a lo largo del escrito. En términos macroestructurales Eduardo Lizalde diseña una arquitectura armónica en el poema, pues la primera y la cuarta parte están compuestas por tres secciones, mientras que la segunda y tercera parte contienen cinco secciones, a manera de un cuarteto con rima abrazada.

Si bien en múltiples entrevistas Eduardo Lizalde ha declarado que “para un poeta es vital saber métrica y conocer a sus antecesores”,²⁵⁰ en *Cada cosa es Babel* el lector no se encuentra frente a una gran armonía musical que con su variedad métrica y polivalencia rítmica homenajea la tradición clásica, como lo propone una parte de la crítica –sin un análisis formal que la respalde, vale agregar–.²⁵¹ Personalmente, considero que en el poema el desarrollo conceptual y la reflexión filosófica impulsan la experimentación y complejidad métrica, de modo que más allá de buscar versificaciones tradicionales, o

²⁵⁰ *Literatura hablada, op. cit.*, p. 81.

²⁵¹ Sobre este particular, Carlos Ulises Mata afirma que “para exponer su –digamos– nuevo ideario vanguardista, Lizalde se sirve de un lenguaje y unas estructuras cuyo valor más identificable es formal, o sea tradicional, pues remite a la herencia clásica. Así, el lector no cesa de ver transitar en los versos, y con evidente soltura, un repertorio considerable de figuras literarias (incidentes no sólo en el nivel lexical sino en el de la sintaxis y la modulación intelectual), sin faltar toda la rica variedad de tropos, todo ello vehiculado mediante una construcción muy cuidada, compuesta sobre variados metros mayores y menores (con preferencia, entre los primeros, por los endecasílabos y alejandrinos, y entre los segundos, por los de siete, cinco y cuatro sílabas) y sus diferentes variantes combinatorias, a la manera de modernas silvas” (*La poesía de Eduardo Lizalde*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 46 y 47). Si bien convengo en el destacado conocimiento y el brillante uso de las formas métricas tradicionales en la poesía de Lizalde, no sólo en *Cada cosa es Babel*, sino también en otros celebrados poemas como *Caza mayor*, *El tigre en la casa*, o *Algaida*, por mencionar algunos; considero que su poema extenso no debe ser analizado desde la normativa métrica tradicional, ya que, desde mi punto de vista, en este caso se atendería más a la figura de Lizalde como poeta cuidadoso de la versificación clásica e influido por la lírica renacentista y áurea española, que al análisis detenido de *Cada cosa es Babel*, en el que se observan una gran variedad de experimentaciones rítmicas y métricas –en la construcción de versos de arte mayor, sus acentos rítmicos y hemistiquios; así como de estructuras estróficas polirrítmicas e irregulares– que responden a la propuesta vanguardista y renovadora que, no sólo en términos estilísticos, sino conceptuales, propone el poema.

preocuparse por la cantidad y recurrencia en el uso de heptasílabos o endecasílabos (por poner algún ejemplo), lo que interesa es analizar de qué manera el escritor juega con los ritmos acentuales de los versos y las estrofas para conectar o dar mayor énfasis a algunas de sus ideas. El contenido rítmico y musical que contiene todo texto poético se conecta con el desarrollo conceptual en *Cada cosa es Babel*, de modo que la libertad métrica que sobresale en la composición no debe excusarse en la búsqueda de vínculos con la literatura y la música clásica, sino comprenderse como una de las posibilidades creativas del poema de largo aliento,²⁵² pues, como se plantea en el mismo escrito: “Basta del metro y el almud, / de los vasos conclusos, / del agua que se bebe por litros o por yambos” (p. 18).²⁵³

Por ejemplo, en los versos catorce a dieciséis no interesa la uniformidad métrica de la estrofa, o la preponderancia del heptasílabo como verso simple o hemistiquio en los alejandrinos del poema, sino la forma en que el acento rítmico de los versos destaca la imagen de la “roca” en la reflexión sobre la nominalización del lenguaje: “Aunque la palabra roca no viene de las rocas. / La palabra es más densa que la roca, / resquebraja la roca” (p. 9). La rima leonina que conecta los acentos rítmicos de los hemistiquios del verso alejandrino, así como la rima continua en los otros dos versos refuerzan la idea desarrollada en esta sección del poema: la forma en que el lenguaje modifica la realidad. Caso parecido ocurre en los versos setecientos cuarenta y nueve a setecientos cincuenta y uno: “el grito y sus moléculas, / el grito y sus médulas, / dará cuerdas vivas al grito del poema” (p. 52),

²⁵² Cuando se le pregunta a Eduardo Lizalde por la arquitectura literaria y musical del poema, él declara: “Aunque soy un melómano y un maniático de la música, no creo que sean compatibles la música y la poesía (...) El ritmo, la musicalidad que puede haber en la poesía es de una pobreza mayúscula, comparada con el esplendor de lo que una obra sinfónica de segunda importancia puede tener. La complejidad armónica, musical, rítmica de la música es muy superior a la de la literatura porque ésta es un arte discursivo, sujeto a la palabra. Yo no creo en la poesía sin música, aun la más libre tiene una estructura de carácter rítmico sostenida y pensada, pero no es algo compatible con la música” (J. A. Leyva y B. Pulido, art. cit. p. 142).

²⁵³ En adelante el poema se citará de la edición: Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel. Poema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. El número de página se escribirá entre paréntesis.

donde la secuencia rítmica de los versos realza el valor de la palabra “grito” como concepto e imagen en la composición, que representa la fuerza expresiva del poema en la construcción del mundo. En algunos casos esta necesidad de enfatizar una idea se expresa con la reduplicación de fonemas en los versos:

Bala, corcel la cosa que nombramos, el hombre que
nombramos
–esta enmielada miel de cosas que hace miel–,
prende al poeta por la voz, la boca,
pescador pescado.
Titán marino al que Jonás engulle,
Jonás de su Jonás.

Ahora bien, la relación entre forma y contenido o, mejor dicho, entre ritmo y concepto, no implica que el poema carezca por completo de efectos musicales que enriquezcan su construcción artística; por el contrario, *Cada cosa es Babel* contiene una gran variedad de secuencias rítmicas que embellecen las imágenes y razonamientos del poema. Lo que deseo destacar es que estos recursos métricos y estilísticos están fuertemente unidos a la reflexión filosófica y literaria que se desarrolla en el poema, de modo que no representan solamente el deseo o gusto del autor por la versificación tradicional, sino que implican un profundo y pensado proceso de escritura poética en el que la musicalidad del poema se corresponde con el ritmo de la argumentación. Así pues, *Cada cosa es Babel* contiene cuartetos endecasílabos con periodos rítmicos perfectos:

Qué morir de la turbia enredadera
prendida a la pared por los tobillos,
princesa fusilada en el desastre
que moja entre los rojos sus caireles. (p. 44)

O incluso un soneto en la tercera sección de la primera parte del poema, que demuestra el conocimiento y manejo que Lizalde tiene de la métrica tradicional, así como

la difícil representación y nominalización del mundo, pues no siempre el lenguaje y la realidad son unívocos y denotativos. En ocasiones las cosas presentan dos facetas, dos formas de ser y desarrollarse en el mundo, las cuales no se pueden afirmar definitiva y totalmente mediante la palabra, por lo que el poeta no tiene otro camino que descifrar la naturaleza múltiple de la realidad: la pantera-toro que pervive en todos los objetos.

Al sol vencida y de su misma sombra
vigilante, la infancia de la luz,
yace ahí la pantera, del testuz
furia arrancada al toro o tibia sombra.

Espalda con espalda ella y su sombra,
coge en sus garras la afilada cruz
del toro negro que la roja luz,
el íntimo capote halla en la sombra,

porque el toro, rebelde sombra armada,
vaina en el ruedo y en la riña espada,
le inyecta, enorme avispa, su bravura;

y envuelta en sangre, como gruta herida
por un rayo, pantera al sol sin vida,
ya es piel de otra pantera más oscura. (p. 21)

2.1 EL EPÍGRAFE Y LA TRADICIÓN LITERARIA

La relación entre forma y contenido en *Cada cosa es Babel* no sólo se manifiesta en el uso del ritmo poético para acentuar, desarrollar y consolidar los conceptos y las reflexiones presentadas por el poeta. Eduardo Lizalde va más allá y experimenta con la arquitectura del poema extenso que, como se mencionó en el primer capítulo, se construye en la tensa conexión entre fragmentación y unidad, sorpresa y recurrencia. Precisamente el uso de múltiples epígrafes en distintas secciones del escrito pareciera derrumbar la sensación de totalidad que debe tener el poema de largo aliento, ya que aparentemente

afirmarían la construcción de pequeñas unidades estéticas y semánticas carentes de vínculos estéticos, conceptuales o estructurales suficientemente fuertes para configurar un poema extenso. Mejor dicho, los epígrafes parecieran dividir el escrito en secciones autónomas que lo convertirían en un sugerente poemario. Esta impresión se fundamenta en definiciones sobre el epígrafe como la de Gérard Genette, quien lo presenta “como una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra: ‘en exergo’ significa literalmente *fuera* de la obra, pero quizá aquí el exergo es un *borde* de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera”.²⁵⁴ Es decir, el epígrafe es aquello que está prácticamente en la periferia de la obra, por tanto la aparición de este tipo de paratexto indicaría los límites del escrito, el lugar donde su textualidad desaparecería o sus propósitos y contenidos cambiarían sustancialmente.

Sin embargo, en *Cada cosa es Babel* los epígrafes cumplen una función totalmente distinta, pues más allá de demarcar los bordes del escrito, constituyen los vasos comunicantes que proporcionan continuidad a la propuesta estética y reflexión filosófica de la composición; es decir, los epígrafes son los que proveen unidad al poema extenso, al crear un conjunto de redes internas y externas que relacionan las distintas perspectivas, imágenes, tópicos y temas tratados en el escrito. En este sentido, la macroestructura del poema se conecta con sus planteamientos artísticos y conceptuales, de modo que el epígrafe funge como “un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación (...) Esta atribución de pertinencia está a cargo del lector, cuya capacidad hermenéutica es

²⁵⁴ *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001, p. 123.

a menudo puesta a prueba”.²⁵⁵ Así pues, el crítico Jorge Von Ziegler afirma que los numerosos epígrafes que contiene *Cada cosa es Babel* no

son meros ecos o puntos de inspiración, sino las notas que dan el tono y el contrapunto a las distintas secciones, el sistema de referencias y los diálogos que en todo el texto subyacen. Dos se presentan como generales, uno de Antonio Machado que encierra la frase “las cosas tienen nombres directos”, y otro de Dylan Thomas: “El poema es una contribución a la realidad.” *Cada cosa es Babel*, dirá Lizalde, está escrito para contrariar al primero. Ciertamente: ese título y la frase de Machado forman una antinomia. En el caso del segundo, los mil versos de Lizalde lo encarnan y explican.²⁵⁶

El poema cuenta con once epígrafes distribuidos textualmente de la siguiente forma: dos paratextos generales de Antonio Machado y Dylan Thomas; luego, un fragmento de la obra de Alberto Caeiro –heterónimo de Fernando Pessoa– y otro de Carlos Pellicer que acompañan los veintiocho versos iniciales; ya en la tercera sección de la primera parte están los textos de José Gorostiza y Alí Chumacero, ubicados al inicio y en la mitad del escrito, respectivamente; en la segunda parte del poema epígrafes de Horacio, Antón de Montoro, y Heráclito anteceden, en este orden, sus primeras tres secciones; la tercera parte de *Cada cosa es Babel* carece de este tipo de paratextos; y, finalmente, la cuarta parte contiene citas textuales de Octavio Paz en la primera sección, y de Pedro Garfias en la última.

Ahora bien, en términos compositivos considero que los textos de Antonio Machado, Dylan Thomas, Alberto Caeiro, y Pedro Garfias conectan la discusión sobre el lenguaje y la escritura poética en *Cada cosa es Babel*, de modo que la selección de las citas textuales evidencia la preocupación de Eduardo Lizalde por establecer puentes conceptuales y estéticos con una importante tradición de poetas reflexivos que teorizan sobre el acto literario. En otro nivel reconozco las referencias a las obras de Carlos Pellicer,

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁵⁶ “Las palabras y las cosas”, *Periódico de Poesía*, 4 (1993), pp. 14 y 15.

Alí Chumacero y Octavio Paz, ya que no sólo presentan claves de lectura sobre la relación de la palabra con el mundo, sino también sobre el vínculo de lo humano con lo sagrado, que ubican la discusión en el plano religioso al que se alude en el título del poema: *Cada cosa es Babel*. Por último, creo que los epígrafes de Horacio, Heráclito y Antón de Montoro no son importantes precisamente por su contenido textual, sino por sus autores y, con ello, por las propuestas filosóficas y estéticas que desarrollan en sus obras; en este tipo de paratextos, como señala Gérard Genette, “lo esencial a menudo no es lo que se dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto (...) También en un gran número de epígrafes lo importante es simplemente el nombre del autor citado”.²⁵⁷ En tanto que el epígrafe de José Gorostiza se analizará de manera independiente y en el próximo apartado de este capítulo, dada la notable relación crítica y creativa que se presenta entre *Cada cosa es Babel* y *Muerte sin fin*.

El poema se inicia con un epígrafe de Antonio Machado tomado de su libro *Los Complementarios*: “Silenciar los nombres directos de las cosas cuando las cosas tienen nombres directos ¡qué estupidez! Pero Mallarmé sabía también –y éste es su fuerte– que hay hondas realidades que carecen de nombre” (p. 7). Con esta cita textual se manifiesta el tono irónico que Eduardo Lizalde escoge para presentar su poema, pues como señala en algunas entrevistas el pensamiento de Machado va a contramarcha de la propuesta filosófica y poética de *Cada cosa es Babel*: el epígrafe “es bello pero no exacto. Las cosas son como el agua: no tienen nombres definidos. Los nombres cambian, fluyen. El lenguaje

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 135.

primitivo, por ejemplo, es disperso y plurinominal, lo que impide la comunicación correcta. Los nombres de las cosas *se mueven* en y con la historia”.²⁵⁸

Sin embargo, la elección de Machado no se debe simplemente a un gesto provocador de Lizalde con su público, al lanzarle un fragmento que desestabiliza su primer acercamiento al texto –pues presenta una idea que choca evidentemente con la reflexión filosófica adelantada en el poema extenso–, y con ello alienta una lectura mucho más cuidadosa del escrito, que reconozca la ironía y la contradicción como elementos constitutivos de la creación literaria. La figura de Antonio Machado también evidencia el diálogo que el poeta mexicano desea establecer con poetas y obras reflexivas, en las que se analice profundamente el acto de escritura poética; es decir, el epígrafe inicial es una puerta de entrada al ejercicio filosófico que se proyecta en el poema de largo aliento.

El epígrafe de Antonio Machado se toma de la sección “Notas sobre la poesía” de su libro *Los Complementarios*, donde el pensador español examina el proceso de escritura, tanto desde los fenómenos y situaciones que motivan la creación literaria, como desde las problemáticas que implica redactar y publicar un poema. No sólo desencuentros, sino también encuentros se observan entre las ideas de Machado y Lizalde, pues al igual que el autor mexicano, el poeta andaluz afirma que la “objetividad no es ya nada positivo, es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser. Sólo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí”.²⁵⁹ En *Cada cosa es Babel* la objetividad también pierde la entereza que le proporciona la visión racional y positivista del lenguaje, ya que la realidad no se puede contener y delimitar en

²⁵⁸ M. A. Campos, art. cit., p. 68.

²⁵⁹ Antonio Machado, *Los Complementarios y otras prosas póstumas*, ed. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 24 y 25.

una palabra que la nominalice definitivamente; el mundo es una “Cosa desnuda, / transparente a fuerza de proyectar / sin nombre su materia” (p. 16), de modo que es percibido de manera distinta por las conciencias que lo habitan. Así pues, los vasos comunicantes que encuentra con la obra y el pensamiento machadianos también alimentan en Lizalde el deseo de crear una poética personal que conduzca sus búsquedas intelectuales y creativas: “Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, sino aquella que cuadre a su poesía.”²⁶⁰

El segundo epígrafe que inaugura el extenso poema se retoma de una entrevista realizada a Dylan Thomas y James Stephens en la serie de programas “Books and Writers” el 4 de junio de 1946; la cita textual recoge en gran parte el pensamiento del poeta galés: “El poema es una contribución a la realidad” (p. 7). En la entrevista Thomas comenta que la poesía siempre tiene algo de mágico, de inabarcable e indefinible, ya que sucede repentinamente, como un accidente milagroso que impulsa la creación de un mundo renovado y maravilloso en la pluma privilegiada del poeta. Para el británico, “the world is never the same once a good poem has been added to it. A good poem helps to change the shape and significance of the universe, helps to extend everyone’s knowledge of himself and the world around him”.²⁶¹ Eduardo Lizalde concuerda totalmente con el pensamiento de Thomas, por tanto la cita textual es una suerte de carta de ruta que indica los senderos a recorrer en *Cada cosa es Babel* y, en general, en toda creación poética. El escritor mexicano reconoce en el poema una puerta de acceso que permite comprender la realidad,

²⁶⁰ A. Machado, *op. cit.*, p. 42.

²⁶¹ *On the Air with Dylan Thomas. The Broadcasts*, ed. Ralph Maud, Nueva York, New Directions Publishing Corporation, 1991, p. 60.

y que proporciona al hombre nuevos lentes con los que percibir la complejidad y profundidad de los fenómenos que rodean su cotidianidad, de suerte que la poesía puede llegar, incluso, a transformar las cosas. De allí que:

el grito que muele el puño del gladiador de bronce
que imponía la moral en la alameda,
rasga el pecho del pájaro y tala sus maderas y cordajes,
corta el alma de alpiste del canario
—esta alma que canturrea al cortarse
como las delgadísimas hojuelas de un arpa
repartida en hogazas entre los músicos pobres—,
será el poema. (p. 54)

Los veintiocho versos que fungen como una suerte de introducción o prólogo en *Cada cosa es Babel* están precedidos por dos epígrafes: el primero de Alberto Caeiro, y el segundo de Carlos Pellicer. En el caso del heterónimo de Fernando Pessoa, sus versos provienen de *Poemas inconjuntos*, poemario en el que manifiesta su incredulidad frente a cualquier tipo de filosofía y razonamiento que obstruya la visión desnuda del mundo. La cita textual “Sim, escrevo versos, e a pedra não / escreve versos... / Mas é que as pedras não são poetas, / são pedras...” (p. 9) anuncia la importancia de la “roca” como imagen central en el poema —elemento conceptual y simbólico que representa la materialidad de las cosas—, y la complejidad del discurso filosófico en la comprensión del mundo y la escritura del poema. Al igual que con la referencia a Antonio Machado, el epígrafe de Alberto Caeiro se presenta como una perspectiva a contramarcha de *Cada cosa es Babel*, en la que se critica la concepción de poemas reflexivos que cuestionan la veracidad de la realidad fáctica.

Por otra parte, los versos del heterónimo pessoiano apoyan una de las líneas conceptuales más importantes del poema de largo aliento de Lizalde: la importancia del

hombre, del poeta en la descripción del mundo, pues a través de su mirada las cosas adquieren nombre y realidad. En *Cada cosa es Babel* se advierte que “aun la palabra roca no viene de la roca” (p. 9); es decir, que la realidad preexistente cobra sentido en el instante mismo de su enunciación, cuando pasa a ser parte del lenguaje humano. El pensamiento complejo, incrédulo e, incluso, contradictorio de Alberto Caeiro, para quien “La asombrosa realidad de las cosas / Es mi descubrimiento cotidiano. / Cada cosa como es”,²⁶² forma ese conjunto de referencias intertextuales que consolidan el proceso de reflexión y discusión que se presenta en la obra de Lizalde.

La manera en que los epígrafes conectan la visión del mundo propuesta en *Cada cosa es Babel* se manifiesta con la inclusión de algunos versos de Pedro Garfias en la última sección del poema, los cuales dicen: “El verso humano pesa, / yo lo cojo en mis manos / y siento que me dobla las muñecas” (p. 62). Además de la evidente problematización del lenguaje poético, el paratexto del español entrevé el conocimiento que Lizalde tiene de otros poemas extensos como *Primavera en Eaton Hastings* y, con ello, de las distintas formas y modelos de esta práctica textual. Aunque los poemas de largo aliento de Garfias y Lizalde se diferencien en sus formas y temas, su relación intertextual descubre las particularidades de la escritura poética extensa, donde las imágenes y los versos se expanden en el territorio textual para expresar aquello que no puede ser contenido en el poema breve, donde Garfias no podría “(...) hacer un verso que lleve un vuelo curvo, / que

²⁶² Fernando Pessoa, *Poemas inconjuntos*, en *Poemas completos de Alberto Caeiro*, trad. Miguel Ángel Flores, México, Verdehalago, 2000, p. 144.

camine conmigo y dé la vuelta al lago”;²⁶³ ni Lizalde se encontraría ante “Nombres como avenidas de materia / más caudalosas siempre que sus cauces” (p. 64).

La conversación que Eduardo Lizalde establece con la tradición poética mexicana a través de los epígrafes de Carlos Pellicer, Alí Chumacero y Octavio Paz manifiesta no sólo la preocupación por la escritura literaria, sino también por la relación del hombre con lo sagrado, con la dimensión religiosa que se anuncia en el título del poema: *Cada cosa es Babel*. El verso final de “Los sonetos de Zapotlán” de Carlos Pellicer se incluye en la primera parte del poema extenso, y dice “... la roca apasionada” es una breve indicación – al igual que el epígrafe de Alberto Caeiro– a una de las imágenes y conceptos más importantes del texto de Lizalde, pero también revela la función docente que –como en muchos poetas mexicanos de su época y posteriores– ejercieron los Contemporáneos en su escritura. En la poesía religiosa de Pellicer, donde podrían ubicarse “Los sonetos de Zapotlán”, incluidos en su libro *Práctica de vuelo* (1956) junto a los otros poemas de sus “Sonetos para el altar de la Virgen”, el conocimiento y la palabra provienen de fuentes divinas y sagradas, que no pueden ser objetivables y reducibles mediante la razón, pues “Ignorar más de lo que se sabe / es el destino humano (...)”.²⁶⁴

El epígrafe de Alí Chumacero es distinto de las otras referencias literarias de la obra por dos razones: primero, el claro contenido religioso de su fuente principal; y, segundo, el lugar que ocupa en *Cada cosa es Babel*, en la mitad de la tercera sección de la primera parte del poema, antecedido por la cita textual de José Gorostiza. La primera situación

²⁶³ Pedro Garfías, *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, en *Poesías completas*, ed. Francisco Moreno Gómez, Madrid, Alpuerto, 1996, p. 343.

²⁶⁴ Carlos Pellicer, *Práctica de vuelo*, en *Obras. Poesía*, ed. Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 440.

podría explicarse por el trasfondo religioso y espiritual que presenta el poema extenso, ya que desde el título la correspondencia entre lenguaje y realidad se explica mediante la sugerente parábola cristiana de la torre de Babel. El segundo aspecto puede resultar más complejo, pues la cita referida – “...eco de la pantera / que en reposo es cólera dormida” (p. 20), tomada de su poema “La noche del suicida” –, apoya la creación de los sonetos que se incluyen en el poema extenso, donde la imagen de la pantera, al igual que en el texto de Chumacero, simboliza la vida y la muerte en un mismo instante, mostrando la naturaleza transgresora del lenguaje poético, que rehúye cualquier tipo de cerco, de vaso en que se quiera contener: “Al fin sabemos / que vive la pantera y que no vive / dentro de su piel” (p. 21). Dentro de esta misma concepción poética y espiritual del lenguaje se encuentra el epígrafe del poema “El cántaro roto”, de Octavio Paz: “... he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo y se arrastra, / al insecto humano que perfora la piedra y perfora los siglos y carcome la / luz.../ hay que cantar hasta que el canto eche raíces...” (p. 51).

En estos versos, Paz concibe el poema como una fuerza que explota en la garganta del hombre y arremete contra el mundo, la cual nace en la ensoñación y en la vigilia para expresar la realidad humana en todas sus dimensiones. En “El cántaro roto” el Nóbel mexicano representa el doble movimiento de la palabra poética, que se adentra en el ser para reconocer las pulsiones de su conciencia imaginativa, pues “un mundo de vértigo y llama nace bajo la frente del que sueña”,²⁶⁵ y a su vez desea expresar abierta y furiosamente la realidad exterior, ya que la palabra “busca unos labios que la digan”.²⁶⁶ Así pues, la potencia del poema, que para Lizalde es “el grito en su desbarrancarse, en su sonar de

²⁶⁵ Octavio Paz, *La estación violenta*, en *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, vol. 11, p. 213.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

terremoto” (p. 53), se conjunta con la visión apasionada del lenguaje en Paz, para quien el poeta debe “decir lo que dice el río, larga palabra semejante a labios, larga palabra que no acaba nunca”.²⁶⁷

Un tercer grupo de epígrafes son los de Horacio, Antón de Montoro y Heráclito, todos ubicados en la segunda parte de *Cada cosa es Babel*. Con la excepción de la frase del poeta español, las citas textuales de estos pensadores no parecen relacionarse directamente con el contenido del poema, por lo que sus referencias se articulan con la propuesta estética y reflexiva del escrito a partir del pensamiento filosófico o poético que identifica la obra literaria de sus autores. En el caso del cordobés, la clara mención a su figura de sastre y poeta –“Adorémoste dedal / Gracias fagámoste ahuja” (p. 27)– subraya que el punto a señalar no es el texto insertado en el epígrafe del “ropero de Córdoba”, sino su imagen de escritor y la reconocida “mendicidad poética” de varias de sus composiciones, en las que señalaba su pobreza para enaltecer y pedir favores a hombres social y económicamente superiores.²⁶⁸ Eduardo Lizalde utiliza la personalidad del español como ejemplo del poeta mediocre que no es capaz de encontrar la palabra adecuada para nombrar el mundo. Para el escritor mexicano, el poeta debe superar su tradicional papel de artesano –la poesía como *techné*–, y convertirse en un verdadero filósofo consciente de las posibilidades enunciativas del lenguaje.

El epígrafe de Horacio (“y con sus propias fuerzas, húndese Roma”), tomado de su épedo XVI “A los romanos”, plantea el diálogo entre la propuesta artística y filosófica de *Cada cosa es Babel* y uno de los tópicos más importantes del pensamiento horaciano: el

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 211.

²⁶⁸ Antón de Montoro, *Cancionero*, ed. Marcella Ciceri, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 15.

beatus ille. De nuevo, lo importante no es la cita textual sino la autoridad que la sustenta. En su poema, Lizalde plantea la imposibilidad de encontrar un espacio donde el hombre pueda descansar tranquilamente, pues el mundo como la palabra se transforma constantemente, adquieren nuevos sentidos y formas, de modo que las cosas pueden traicionar o mudar en su nombre y apariencia: “La sierra corta el aro, y el patricio, / el roble desalado, el cóndor sin follaje, / se llama perro ahora” (p. 26).

En este mismo tenor, la mención a Heráclito refiere el carácter mudable del mundo y el lenguaje, ya que las cosas no permanecen de la misma manera, están en constante tensión, entre el ayer y el hoy, lo interno y lo externo, la vida y la muerte; de allí el famoso aforismo que dice: “No puedes embarcar dos veces en el mismo río, pues nuevas aguas corren tras las aguas.”²⁶⁹ Vale señalar que el paratexto de Heráclito en el poema extenso – “Los que duermen son compañeros de trabajo” (p. 30)– también puede leerse en clave de denuncia política, pues en esta sección Lizalde profundiza en la posibilidad que tiene la palabra de morir, de extinguirse completamente en el acervo lingüístico del sujeto, al tiempo que hace un llamado muy breve, pero contundente al Golpe de Estado en Guatemala en 1954, que derrocó a Jacobo Arbenz Guzmán, presidente legítimamente elegido. En *Cada cosa es Babel*, el poeta señala: “Muerta estaba al parirse y desde el feto / la libertad, palabra, que servía / para colgar las prendas de los leones del 89 / sobre una zarigüeya del 54 en Guatemala” (pp. 31 y 32).

Así pues, los numerosos paratextos fortalecen y conectan las distintas reflexiones que sobre el lenguaje, el poema y el poeta se construyen en la obra de Lizalde. Las

²⁶⁹ Heráclito, “Sobre el universo”, *Antología filosófica. La filosofía griega*, comp. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 84.

referencias a Machado, Thomas, Caeiro, Pellicer, Gorostiza, Chumacero, Horacio, Montoro, Heráclito, Paz y Garfias crean un entramado poético y conceptual que conduce el proceso de construcción filosófica y artística de *Cada cosa es Babel*. Asimismo, la obra se conecta con una tradición literaria de tipo reflexivo en la que la imagen se levanta sobre una poética y una metafísica particular,²⁷⁰ que indican no sólo el cuidado del escritor en la elaboración de sus propuestas artísticas, sino también una profunda meditación sobre las particularidades y complejidades del discurso poético. En resumen, los paratextos de la composición consolidan la impresión de unidad estética y conceptual que caracteriza al poema de largo aliento.

2.2 DIÁLOGO ENTRE EDUARDO LIZALDE Y JOSÉ GOROSTIZA

Dentro del conjunto de escritores con los que Eduardo Lizalde conversa en sus epígrafes destaca la figura de José Gorostiza. Más que la proximidad, el profundo vínculo entre *Cada cosa es Babel* y *Muerte sin fin* es notable, tanto por su lenguaje reflexivo y filosófico que explora los cimientos de la palabra poética, como por el influjo formal del extenso poema de Gorostiza en la obra de Lizalde: composiciones que privilegian el uso de heptasílabos y endecasílabos, en las que se incluyen algunos metros tradicionales –una seguidilla arromanzada y un romance en *Muerte sin fin*, así como un soneto y algunas variantes de la lira en *Cada cosa es Babel*–, y que mezclan el registro popular con el discurso poético. En su texto *La vanguardia extraviada* Evodio Escalante señala que la relación entre estos poemas de largo aliento es paródica, pues *Cada cosa es Babel* “recoge

²⁷⁰ A propósito de la relación que el autor establece con la tradición literaria a través de sus paratextos, vale señalar que “la presencia o la ausencia de epígrafes es signo, con pocas fracciones de error, de la época, del género o de la tendencia de un escrito (...) El epígrafe es un signo (que se quiere *índice*) de cultura, de intelectualidad. Esperando las hipotéticas reseñas en las gacetas, premios literarios y otros reconocimientos oficiales, el epígrafe es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón” (G. Genette, *op. cit.*, p. 136).

y a la vez distorsiona a su antojo los textos de la tradición con la que dialoga. La primera distorsión, y la más notable, a mi modo de ver, tiene que ver con *Muerte sin fin* de José Gorostiza”.²⁷¹ El autor de *El tigre en la casa* no desconoce el papel tutelar que el reconocido poema de Gorostiza ejerce sobre su obra y, en general, sobre la tradición poética mexicana:

Poema concéntrico y circular, el de Gorostiza es uno de esos textos a los que con dificultad puede aludirse en México de manera accidental. Está demasiado presente, aunque lo que podríamos llamar “su significado” está más cerca de lo ausente que de lo presente. Hay en el poema (que es sólo el centro de una obra) exposiciones obviamente griegas, contradictorias y dialécticas de cierta, específicamente clara visión del mundo. Hay también la inteligente, digeridas, condimentados rezagos de la poética mallarmeana o valeryana que se quiera. Hay posiblemente hasta estructuras generales de culterana evidencia lógica, y composiciones de bien elaborado conceptismo, grecas puras de la inteligencia e iluminaciones del color de la violencia –las golondrinas de escritura hebrea, o la noche enroscada del reptil, o la angustia espantosa de la ceiba. Todo esto importa poco. Son las galas naturales de una sana y grandiosa construcción. Hay pintura pensante en el poema.²⁷²

En este sentido, la relación intertextual entre los poemas de Gorostiza y Lizalde es sumamente compleja, pues si bien *Cada cosa es Babel* propone una comprensión del lenguaje y la poesía en clara discusión con *Muerte sin fin*, también continúa con algunas de las ideas que despuntan en el poema de Gorostiza. Aunque en la composición de Lizalde el rechazo a la comprensión armónica del pensamiento y la expresión se manifiesta con la visión crítica de la imagen del vaso (forma) que contiene y limita el agua (pensamiento), tan importante en *Muerte sin fin*, no se puede olvidar que en la segunda parte de su escrito el mismo Gorostiza reflexiona sobre la imposibilidad de esta arquitectura ideal del poema, al señalar: “Pero el vaso en sí mismo no se cumple. / Imagen de una deserción nefasta (...)

²⁷¹ *Op. cit.*, p. 71.

²⁷² Eduardo Lizalde, “Gorostiza, encrucijado”, en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, comp. Álvaro Ruiz Abreu, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 105.

/ Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil”.²⁷³ Por tanto, si bien se establece una relación paródica²⁷⁴ entre *Muerte sin fin* y *Cada cosa es Babel*, pues Eduardo Lizalde retoma ciertas imágenes y la conceptualización del poema de Gorostiza, las desmonta y problematiza para expresar su visión personal de la creación poética, no lo hace necesariamente rechazando la concepción clásica que Evodio Escalante atribuye a *Muerte sin fin*,²⁷⁵ pues continúa, con voz propia, explorando la difícil compenetración entre pensamiento y expresión, entre lenguaje y forma que se anuncia en los versos de Gorostiza.

Desde el epígrafe de José Gorostiza –“La forma en sí que está en el duro / vaso / ... tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil, / epigrama de espuma que se espiga” (p. 17)–, el autor de *Cada cosa es Babel* responde a uno de los múltiples temas de *Muerte sin fin*: la correspondencia entre el agua y el vaso; es decir, entre el lenguaje y la forma, o la palabra y el verso, en la comprensión del fenómeno poético. Para Lizalde la compleja relación entre las cosas y el lenguaje elimina toda posibilidad de nominalización unívoca y sistemática de

²⁷³ *Op. cit.*, p. 130.

²⁷⁴ Así pues, entiendo lo paródico como un procedimiento genérico que comunica al escrito con la tradición literaria, al propiciar una suerte de adaptaciones y transformaciones que recaen en las construcciones temáticas y genéricas de una obra A en relación con la creación de una obra B. La parodia no se inscribe en la simple reescritura de los textos, sino en la acentuación de la diferencia que revela una relación de continuidad y ruptura entre el texto parodiado y el parodiante: aunque la temática sea la misma el tratamiento debe ser diferente; aunque las características genéricas sean idénticas, las construcciones artísticas y lingüísticas deben variar. Por tanto, el acto paródico no se limita a desestimar la tradición criticándola o, incluso, burlándose de ella, pues como estrategia textual también puede afirmar sus referencias y proporcionar cierta continuidad a líneas de discusión o creación artística, ahora desde comprensiones y derroteros propios del texto parodiante.

²⁷⁵ “Como se sabe, Gorostiza elabora su poema a partir de una oposición canónica: la del agua y el vaso, la de la forma y el contenido. Esta oposición consiste también en un equilibrio que sin titubear habría que llamar clásico, pues ambas figuras se corresponden la una a la otra: así como hay una forma para un contenido, hay también un contenido para una forma. Veinte siglos de filosofía académica refuerzan esta fórmula que acaso se repite desde Aristóteles, pasa por la escolástica de la Edad Media y llega con la modernidad hasta nosotros. Lizalde hace estallar sin previo aviso este sentido de las proporciones. La materia en Lizalde es un flujo endemoniado, un caos en perpetua gestación que no alcanza a detenerse nunca. De donde: irrisión de la forma. El vaso se convierte en un dedal minúsculo y a la vez impotente, que se revela incapaz de contener el desbordado géiser de la materia” (E. Escalante, *op. cit.*, p. 71).

la realidad, por tanto denuncia la falacia de querer representar con la metáfora del agua y el vaso una suerte de conexión directa entre el pensamiento y su realización.

En *Muerte sin fin* el lenguaje es una fuerza móvil e inaprensible como el agua, que al ser contenida adquiere su significado: “En el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma”.²⁷⁶ Para su autor, el poema sucede cuando la materia y la forma o, en otros términos, el pensamiento y su expresión concuerdan en la realización de un objeto estético, de una visión del mundo consistente que, como señala Arturo Cantú, “significaría la posibilidad de un mundo habitable para el hombre”.²⁷⁷ Sin embargo, Gorostiza no es un poeta ingenuo y también reconoce la dificultad de contener sistemáticamente la vitalidad del lenguaje en una estructura cerrada y ordenada, la cual complejiza la creación poética: “Pero el vaso / –a su vez– / cede a la informe condición del agua”.²⁷⁸ Precisamente, en *Cada cosa es Babel* se rechaza la comprensión de un lenguaje permanente y estable, que se relaciona con el mundo al conquistar un significado particular. La palabra no puede ser contenida pues su naturaleza es desbordarse, traspasar los límites del sentido y la definición. Por consiguiente, el lenguaje no es la sustancia, sino el recipiente que acoge todas las formas del mundo:

Que el vaso llena el agua y no la colma,
que el agua solamente lo contiene
de interior a exterior
de entraña a piel.

Que el pie rebasa el agua, coloso de su baño. (p. 22)

En este orden de ideas, la metáfora del agua y el vaso carece de consistencia, ya que concibe el lenguaje como una fuerza dominada por la inteligencia, que adquiere “una bella,

²⁷⁶ *Muerte sin fin*, op. cit., p. 128.

²⁷⁷ *En la red de cristal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, p. 296.

²⁷⁸ *Muerte sin fin*, op. cit., p. 134.

puntual fisonomía”,²⁷⁹ en la que significante y significado se corresponden en “un encendido vaso de figuras”.²⁸⁰ En *Cada cosa es Babel* el lenguaje es rebelde y dominante, ajeno a toda sintaxis o definición, por tanto no se deja encerrar dócilmente en las “cándidas prisiones”²⁸¹ de la inteligencia y la forma. Así pues,

El vaso y sus prejuicios de géometra o frontera
se caen como la sopa en su trayecto,
porque la cosa ilímite no es cosa terminada
sino chorro perpetuo sobre el vaso;
y el vaso ha de ser géiser de cristal,
siempre vaso inconcluso
sólo compuesto a diario
de bordes que envejecen al doblarse. (p. 18)

Para el escritor capitalino, el lenguaje no pierde su naturaleza fluctuante y proteica en el momento de su enunciación poética, pues la función de la poesía es precisamente explotar la capacidad significativa de la palabra más allá de los límites del habla cotidiana. El poeta debe asumir la complejidad representativa de la palabra poética, donde la voz y la imagen no se acoplan con la precisión de los engranajes de un reloj;²⁸² por el contrario, su expresión abierta e impetuosa desconoce las fronteras del lenguaje denotativo, de suerte que en *Cada cosa es Babel* se exhorta al poeta a “(...) nombrar a lengua suelta, / al correr de la cosa y sus achaques: / roca, lasca, rompiente, turbonada, / albatros, gamo, estruendo, maremoto” (p. 18). En este sentido, el lenguaje y la realidad no son siempre compatibles, de suerte que la palabra puede rebasar a la cosa nombrada y viceversa. El fenómeno poético

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

²⁸⁰ *Loc. cit.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 114

²⁸² En este sentido, Gabriel Bernal Granados considera que “Si en Gorostiza la forma es la del vaso que contiene el fluido inestable y transitorio del agua, generando la ilusión ocular de la estabilidad, en Lizalde la forma es en cambio una figura que depende de los humores o de los pronunciamientos del poeta. No existiría la forma sin el hombre y no existiría el poema sin las pasiones que lo arrebatan de los ámbitos cerrados del verbo” (“Eduardo Lizalde. Bordes sobre bordes”, *Revista de la Universidad de México*, 112 (2013), p. 61).

no se manifiesta en la armonización de sus elementos, sino en la exploración de sus posibilidades expresivas:

Cuando las cosas hierven, pavorreales,
y se esponjan, aristas, rasgaduras,
se derraman del nombre
como el cuero del toro más allá
del hierro de su poseedor.
El vaso inmenso vuelve hacia el dedal
en su colmarse con las cosas de ingente levadura. (p. 18)

Así pues, entre *Muerte sin fin* y *Cada cosa es Babel* se establecen vasos comunicantes –en términos estructurales y temáticos– que muestran las inquietudes creativas del hacedor del poema extenso, quien no se resigna a imitar las convenciones textuales de modelos anteriores, sino que propone nuevas arquitecturas formales que responden a las búsquedas estéticas y estilísticas de su escrito. Asimismo, en el análisis realizado se observa la manera en que Eduardo Lizalde desmonta el pensamiento filosófico y literario de *Muerte sin fin* para reformularlo y, con ello, desarrollar su propia concepción del lenguaje y la poesía. En este sentido, el autor de *Cada cosa es Babel* fortalece la tradición mexicana del poema reflexivo, al proponer un universo poético que rescata las posibilidades teóricas y conceptuales de la escritura creativa.

2.3 FILOSOFÍA Y TEORÍA DEL LENGUAJE

En este proceso de reflexión sobre los nombres y las cosas, Eduardo Lizalde no sólo dialoga con la tradición del poema extenso, pues también responde a las teorías, propuestas y conceptos que, desde el *Cratilo* de Platón, encaminan la discusión filosófica sobre el lenguaje. “Si antes el lenguaje no era un elemento que concentrase la atención del autor, sólo soporte o materia prima para la construcción del poema, en *Cada cosa es Babel* se

convierte, a un tiempo, en el objetivo poético y reflexivo del autor y en el instrumento por excelencia para efectuar ambas tareas, de creación y de pensamiento.”²⁸³ Lizalde insiste en el ejercicio textual y argumentativo que realizó con *Muerte sin fin*: desmontar las ideas centrales para luego problematizarlas y así presentar su aproximación al fenómeno lingüístico. No se trata, entonces, de adscribirse a una propuesta teórica o escuela filosófica en particular, sino precisamente de indagar y discutir algunos de los postulados y conceptos más importantes de la filosofía del lenguaje, con el objeto de configurar un discurso artístico que reflexione sobre el elemento central de su propia materialidad textual: la palabra como creadora de realidades.²⁸⁴ La discusión en el poema –como en la extensa historia de la filosofía del lenguaje– no carece de disonancias y contradicciones internas, pues se alimenta de múltiples perspectivas y concepciones que complejizan y, con ello, enriquecen la comprensión del lenguaje humano. Así como en *Cada cosa es Babel* se evidencia una abierta y prolífica relación intertextual con la tradición literaria,

los vínculos filosóficos movilizados por Lizalde no son menos complejos y profundos. Tan es así, que las amplias lecturas filosóficas de Lizalde no podrían resumirse con dos o tres pinceladas. Su formación en este sentido se antoja excepcional, lo cual le permite moverse con enorme soltura en los textos de Hume, Kant, Hegel, Wittgenstein, Husserl y Heidegger, por decir algo. Por ello creo que Lizalde es el único poeta mexicano que puede darse el lujo de incluir en alguno de

²⁸³ C. U. Mata, *op. cit.*, pp. 41 y 42.

²⁸⁴ “En la más pura cepa filosófica pero también en la más clara inteligencia poética, Eduardo Lizalde no deja de preguntarse a cada instante, en un vaivén agnóstico/gnóstico, si las palabras son capaces de poseer al mundo y, a la inversa, no puede dejar de cuestionarse si el mundo entra en las palabras; preguntas y cuestionamientos a los que Lizalde responde –con o sin Wittgenstein– de un modo afirmativo y sobre todo con arrogancia, pues él se ha atribuido, arrogado, la cualidad de nombrar, más que con certeza, de una forma categórica lanzando ecuaciones como ésta: ‘Y el miedo es una cosa grande como el odio’. Cero blandengüería seudopsicológica.

A pesar de que el propio Eduardo Lizalde ha señalado que es en *El tigre en la casa* (1970) donde comienza a actuar ‘sin prejuicios, en absoluta libertad y sin servirle a tal o cual tarea’, desde algunos de sus primeros poemas pero de manera especial (con todos sus asegures) desde *Cada cosa es Babel*, el lector puede advertir con toda claridad el *modus operandi* de Lizalde” (Víctor Manuel Mendiola, *Sin cera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 135).

sus versos el tecnicismo “noema” (obvio homenaje a la jerga de Husserl y de su discípulo) sin que nadie proteste ni se llame a engaño.²⁸⁵

Si bien las referencias filosóficas en *Cada cosa es Babel* son múltiples y variadas, considero que la compleja relación entre lenguaje y realidad que se expone en el poema se puede analizar –entre muchas otras posibilidades igualmente visibles e importantes en la composición– desde tres líneas filosóficas particulares. La primera remite al *Cratilo* de Platón y su reflexión sobre el proceso de nominalización del mundo; en ella Lizalde, como Hermógenes, se acerca al pensamiento heracliteano que concibe el mundo como una realidad en tensión y movimiento: “Acople de tensiones, el del mundo, como el del arco y la lira”.²⁸⁶ La segunda vía de acceso sería la discusión sobre los límites del lenguaje en la representación del mundo tratada por los precursores del Círculo de Viena: Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein. En *Cada cosa es Babel* se retoma la preocupación por los vínculos entre las palabras y las cosas en términos de verdad y validez lógica; Lizalde dialoga críticamente con esta postura filosófica al reflexionar sobre las posibilidades expresivas y representativas del lenguaje en su relación con una “forma lógica” del mundo. El impacto de Wittgenstein en el pensamiento y obra del poeta mexicano (y no sólo en su citado poema extenso) se manifiesta ampliamente con la publicación de su poemario *Al margen de un tratado*.

La tercera postura filosófica que Lizalde recupera críticamente en *Cada cosa es Babel* se refiere al “giro lingüístico” de la filosofía alemana, en su visión del lenguaje como un fenómeno y de la comprensión del mundo como un proceso hermenéutico. La presencia del pensamiento heideggeriano en la obra lizaldeana es visible no sólo en lo que respecta al

²⁸⁵ E. Escalante, *op. cit.*, p. 65.

²⁸⁶ Heráclito, *op. cit.*, p. 86.

problema lingüístico, sino también en su concepción de la palabra y el texto poético. Para el filósofo alemán, al igual que para el autor de *Cada cosa es Babel*, “reflexionar sobre el habla significa: llegar al hablar del habla de un modo tal que el hablar advenga como aquello que otorga morada a la esencia de los mortales”.²⁸⁷ Sobre este entendimiento del lenguaje no sólo como un instrumento de expresión, sino como un fenómeno sustancial en la vivencia del mundo, Cristina Lafont señala que

El común denominador de este “giro lingüístico” lo constituye, indudablemente, la crítica a la concepción tradicional de lenguaje como un “instrumento” para la designación de entidades independientes del lenguaje o para la comunicación de pensamientos prelingüísticos. Sólo tras la superación de esa comprensión del lenguaje, es decir, tras reconocer que al lenguaje le corresponde un papel “constitutivo” en nuestra relación con el mundo, puede hablarse en sentido estricto de un cambio de paradigma de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje.²⁸⁸

El poema comienza con un ejercicio retórico por el que el hombre se apropia de las cosas mediante el acto lingüístico: “Y le digo a la roca: / muy bien, roca, ablándate, / despierta, desperézate, / pasa el puente del reino” (p. 9). Así pues, la “roca” asume su contenido simbólico como expresión de lo inmutable, sólido e impenetrable que gracias a la palabra puede ser transformado y movilizado; es decir, el lenguaje se comprende como una facultad restrictivamente humana, que sirve al hombre para interactuar con su realidad, en principio, inanimada y silenciosa.²⁸⁹ El sujeto poético demanda de las cosas una manifestación lingüística para comprobar su lugar en el mundo –“dime tu pétreo nombre / de roca apasionada” (p. 9)–; sin embargo, muy pronto reconoce la imposibilidad de su

²⁸⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Odos, 1987, p. 13.

²⁸⁸ *La razón como lenguaje. Una revisión del “giro lingüístico” en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid, Visor, 1993, p. 15.

²⁸⁹ Sobre este particular, Jorge Von Ziegler agrega que “esta tensión entre realidad y lenguaje, entre la realidad y la intensificación suprema del lenguaje, la poesía, es motivo conductor de *Cada cosa es Babel*, centrado en la imagen de la roca en pugna con su nombre, con la palabra roca. El poema, en efecto, se desplaza sobre los cauces de esta dialéctica: la realidad que pasa el puente del lenguaje que lucha, a su vez, para pasar el puente del reino de la realidad” (art. cit., p. 15).

llamado –la roca “(...) no sabe decirlo” (p. 9)–, pues las cosas existen en cuanto presencias en el mundo, pero no pertenecen al hombre, no son comprensibles en tanto realidades lingüísticas hasta no ser nombradas.²⁹⁰ Por tanto, en *Cada cosa es Babel* se sigue una de las máximas del pensamiento wittgensteiniano: “*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo.”²⁹¹ Gracias a la palabra, el hombre puede concebir y dominar la realidad exterior:

Dime tu nombre, cosa,
tu desnudo tejido
por el nombre y sus cáñamos seguros.
Bestia que el solo grito de su cazador
ya enjaula. (p. 11)

Las cosas existen como presencias externas, desconocidas y agrestes que el hombre interioriza mediante el lenguaje (es el cazador que enjaula a la bestia). El conocimiento, entonces, se manifiesta como un proceso hermenéutico en el que el hombre cuestiona su realidad para acceder a la esencia de las cosas.²⁹² En este punto, Lizalde reflexiona sobre la correspondencia entre los nombres y las cosas: ¿pueden los nombres representar la esencia de las cosas?, o ¿existe una correspondencia justa y verdadera entre el nombrar y lo nombrado? En *Cada cosa es Babel* se recuperan las inquietudes que Platón expresa amplia y detenidamente en su *Cratilo*; en la voz de su maestro Sócrates, el pensador griego señala a Hermógenes: “un viejo proverbio dice que las cosas bellas son difíciles de saber cómo

²⁹⁰ En este orden de ideas, Wilbur Marshall Urban afirma que “las cosas sólo las reconocemos; no comprendemos sino los signos expresivos, sólo comprendemos el lenguaje, cualquiera que sea” (*Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, trads. Carlos Villegas y Jorge Portilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 96).

²⁹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 1973, p. 163.

²⁹² En este sentido, Lizalde se acerca a Heidegger para quien el lenguaje, en palabras de Cristina Lafont, “no se limita a expresar en palabras y frases lo previamente ‘desoculto’ sino que es el responsable de que el ente en cuanto tal pueda aparecer, es decir, es el responsable del ‘desocultamiento’” (*op. cit.*, p. 75).

son. Y en relación con los nombres ciertamente no es un saber sin importancia”.²⁹³ El diálogo platónico analiza las posibilidades nominativas del lenguaje en la confrontación dialéctica de dos posturas particulares: por una parte, Cratilo defiende que las cosas tienen una esencia estable que proporciona exactitud al nombre; es decir, que la palabra se relaciona directamente con la naturaleza del objeto. Por otra parte, Hermógenes propone que la precisión de los nombres depende de la convención y el acuerdo entre los hombres, de suerte que las cosas y sus nombres pueden mudar en su apariencia y estado. La voz poética de *Cada cosa es Babel* podría entrar como un cuarto participante en la reflexión platónica al expresar:

Se ajusta el nombre al cuerpo
como pliegue labrador a la escultura
de carnes bajo seda.

Hay nombres gigantunos
tras la cosa minúscula.
Nombres como el dromedario,
este siamés copioso del desierto
arrellanado sobre trébol o brizna. (p. 47)

En este poema de largo aliento se problematiza el carácter arbitrario e inestable del lenguaje –expuesto en las teorías del signo lingüístico modernas, desde el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, en adelante– que no responde a una lógica evidente y comprensible para el hombre, de suerte que resulta difícil, si no imposible, valorar la justa correspondencia entre el concepto y la imagen acústica.²⁹⁴ Por consiguiente,

²⁹³ Platón, *Cratilo*, trad. Jozas Zaranka, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1983, p. 20.

²⁹⁴ De allí que Salvador Elizondo afirme que en el poema la inspiración “se afana por descubrir el secreto de la palabra, por develar el misterio que la relación entre nombre y cosa encierra, por exponer claramente, *gradus ad parnassum*, la índole de una preocupación estrictamente lingüística, se desboca en el caos de la imposibilidad extrema de la imagen, en la marisma en que el río de la ciencia confluye con el océano de la poesía. Síntesis cabal de una experiencia en que todo ejercicio de la palabra convoca una potencia especialísima de la experiencia de los sentidos, las imágenes a las que aspira Lizalde se conciben vagamente

en la obra de Lizalde la naturaleza proteica de la palabra puede sobrepasar la forma limitada del objeto; o, por el contrario, la cosa descomunal se puede situar sobre un nombre que carece de fuerza suficiente para abarcarla por completo.²⁹⁵ El lenguaje, entonces, no puede detenerse en la expresión nominal de las cosas, pues debe afianzarse en ellas, cubrir las perfecta y vigorosamente con el ropaje de la palabra dicha:

Nombres quedan atrás, descoloridos, anclados sin
la nave,
trenes que parten hacia espaldas del tiempo sin el tren,
vaho de la materia.

El nombre como el muelle debe clavar amarras de
una seda feroz
al barco de la cosa que por más pequeña, ha de
arrancar postes, andenes,
tirando con su cuello colosal de microbio;
ha de arrancar costas, ciudades, corbatas, continentes,
con su lomo de Atlántida.

Anclar mejor, los muelles junto al barco,
atar las riendas del planeta en esa estaca de su luna. (p. 56)

La labor sisífrica del lenguaje es la de ir tras una realidad en movimiento, cambiante y ambigua, con la desesperada pero infructuosa pretensión de aprisionarla en una definición concluyente. Precisamente, una de las paradojas de la correspondencia entre el nombre y la cosa es la naturaleza particular y mudable de los dos elementos, pues tanto la lengua

diseñadas en el poema por el que este accede al dominio de esa entidad que constituye la sustancia esencial: la palabra –forma general de lo imposible, esquema legible de una sensación que, de la misma manera en que la imagen es la ausencia del objeto, ella, en tanto que nombre, es la nada de la cosa que la produce” (*Eduardo Lizalde. La generación de la ruptura*, cassette).

²⁹⁵ “En este combate, el nombre –universal condensación de atributos– es capaz de infundir a la cosa las cualidades que significa. A su vez, la cosa –materia viva– ha cedido, ha contagiado sus cualidades al nombre; éste, lleno de esos atributos, los derrama, los evoca vívidamente en quien los escucha. Sólo así se explica la palabra como puente entre la cosa y el hombre, como el “puente del reino”. Alianza pertinaz y apasionada, pero frágil, sin embargo, la de la palabra y la cosa, porque es aleatoria, arbitraria, infinita como el azar. Lizalde cree como Demócrito, que la palabra es apenas una sombra. El lenguaje está condenado a ser sobrepasado, a afanarse tras una realidad en fuga eterna, a la que no puede someter, anclar, fijar” (J. Von Ziegler, *op. cit.*, p. 16).

cambia con los hombres, su cultura y su historia, como las cosas se modifican en su forma y función, actuando en el mundo de manera siempre distinta. Esta reflexión sobre la exactitud de la palabra en la descripción del mundo (en permanente conversación con el pensamiento wittgensteiniano, el del *Tractatus logico-philosophicus* y el de las *Investigaciones filosóficas*) se trata en otras obras de Lizalde, como en su poemario *Al margen de un tratado* donde medita sobre la naturaleza plurisignificativa del lenguaje:

Es negro el gato
Esta mujer es negra.
Pero no lo son de igual modo
—el agua del lenguaje es engañosa—
Son negros este gato, esta mujer
de manera distinta,
son diferentes arreglos musicales del negro.
(...)
Decimos *negro* al gato
porque lo cubre una pelambre oscura.
Sólo sería ella negra *como* el gato
—y a lo mejor más seductora—
si la cubriera poco a poco esa pelusa dulce
como al gato.²⁹⁶

Estos versos sirven como puerta de entrada a otro de los grandes interrogantes de *Cada cosa es Babel*: ¿pueden los nombres decir algo sobre los seres y las cosas? En el poema extenso se reflexiona no sólo sobre la veracidad o falsedad de los nombres en su relación con el objeto nombrado, pues también se cuestiona la legitimidad del lenguaje como rasgo identitario que proporciona un conjunto de cualidades a la realidad. Lizalde reconoce que los nombres y las cosas tienen existencias, aunque enlazadas, diferentes, pues mientras el primero nace de la urgencia expresiva del hombre, el segundo habita la realidad material externa, de suerte que las cosas preceden a los nombres, aunque son estos quienes

²⁹⁶ En *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, op. cit., pp. 260 y 261.

las significan.²⁹⁷ Por consiguiente, en *Cada cosa es Babel* se expresa la manera en que el lenguaje descubre el mundo y sus particularidades:

Pero ¿qué cosa dicen de las cosas los nombres?
¿Se conoce al gallo por la cresta
Guerrera de su nombre, gallo?
¿Dice mi nombre, Eduardo, algo de mí?

Cuando nací ya estaba creado el nombre,
mi nombre,
pero creció conmigo
como un zarzal de letras,
penetró en la sangre (...)
Fue prendiendo sus garfios en mi cuerpo,
se enredó con mis vísceras,
infló un segundo, verde corazón
junto al mío. (p. 15)

En este poema de largo aliento los nombres y las cosas se manifiestan en esa tensión irresoluta entre el carácter identitario y transformador del lenguaje, y la esencia autónoma e indefinible de la realidad, de modo que la palabra es todo y nada a la vez, pues por una parte “el nombre deja marca, / trastorna el laberinto digital, / cicatriza y abre / su herida terminada en o” (p. 15); y, por otra parte, el signo lingüístico está muy lejos de definir a los seres y las cosas, ya que “tener nombre no es nada, cosa al vuelo” (p. 16). En consecuencia, *Cada cosa es Babel* es coherente en su aparente dispersión, pues más allá de presentar

²⁹⁷ Así pues, tras el ropaje poético, Eduardo Lizalde discute y reflexiona sobre las dos grandes posturas que la filosofía moderna asume frente al significado lingüístico. “Si el significado es algo distinto tanto de las palabras como de los referentes de las mismas, entonces el significado se entiende como el mediador entre ambas partes. Si el significado no es un mediador entre las palabras y sus referentes, y tampoco es la palabra misma, entonces el significado y la referencia son, por así decirlo, dos caras de la misma moneda: el significado es referencia.

Aquí se ubican dos grandes corrientes del pensamiento filosófico. La primera, presentada por Mill (1843) y Russell, para quienes el papel lógico de los nombres propios es puramente referencial; es decir, sólo contribuyen con su portadora para la composición del juicio expresado, y la segunda escuela filosófica, iniciada con Frege, de acuerdo con la cual los nombres propios contribuyen con su sentido tanto para la composición del juicio expresado por una oración como para la determinación de su referencia” (Lourdes Valdivia, “Teorías de la referencia”, en *Filosofía del lenguaje I. Semántica*, ed. Juan José Acero, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 58).

concepciones sesgadas y conclusivas del acto lingüístico y la construcción de la realidad, proyecta un ejercicio reflexivo que se caracteriza por el constante estado en tensión de sus elementos.²⁹⁸

De esta discusión sobre la comunicabilidad de la palabra se desprende otra inquietud central en el poema: ¿si los objetos se transforman, también cambian los nombres que los denominan? En este sentido, Lizalde asume la postura reflexiva de Platón, para quien “no se debe partir de los nombres, sino que se debe conocer e investigar las cosas partiendo de ellas mismas más bien que de los nombres”.²⁹⁹ En *Cada cosa es Babel* se manifiesta que el lenguaje siempre busca acoplarse a la cosa, de suerte que la palabra represente las particularidades de la realidad. El hombre está atento a utilizar el nombre adecuado para, en términos heideggerianos, “desocultar” la esencia de las cosas; es decir, para expresar el mundo tal como lo ve, de la manera más precisa posible:

Así, de pronto,
llamamos *ángel* a un patricio:
el nombre, por supuesto alado,
se ajusta a su nariz, inyecta sangre
ruborosa en sus mejillas,
decora sus espaldas
con el primor del vuelo;
el arpa y el tuntún de la voz
liman sus labios,
y cabe su cabeza
los pájaros refugian los encajes

²⁹⁸ En este punto, resulta evidente que la pretensión de verdad que para la academia debe tener el ejercicio crítico, continuamente choca con el carácter abierto y plural del objeto estético analizado. Así pues, mientras Víctor Manuel Mendiola sostiene que “para Lizalde la palabra sí llega a la cosa en sí, el lenguaje sí revela el carácter intrínseco de los seres y las cosas” (*op. cit.*, p. 136), su colega Jorge Von Ziegler afirma que para el poeta mexicano “el nombre, que forma un segundo cuerpo de la cosa, que con ella crece y se funde, nada dice de la cosa. Las cosas escapan perpetuamente de esas jaulas, son cambiantes, huidizas, siempre difíciles de nombrar” (art. cit., p. 15). Aquí yo me pregunto: si en *Cada cosa es Babel* constantemente se plantea el carácter complejo y mudable de las palabras y las cosas, ¿por qué la crítica pretende suprimir esta riqueza del poema al encasillarlo en una concepción filosófica particular?

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 133.

de su antigua acrobacia. (p. 25)

El nombre siempre guarda unos rasgos esenciales, un sentido particular que comparte con la cosa referida. Es así como el hombre puede atribuir un nombre a diferentes objetos, en espera que sus significados se acoplen completamente con la forma y esencia de lo nombrado. Un patricio puede develar los atributos de un ángel, siempre que el nombre común se engarce con el ser referido, y viceversa. Sin embargo, como señala Ludwig Wittgenstein: “Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo. Todo lo que nosotros podemos describir también podría ser de otro modo.”³⁰⁰ Por tanto, los seres y las cosas pueden mudar en sus formas y cualidades, de suerte que la correspondencia entre la palabra y la realidad se resquebraje y, con ello, el nombre pierda sus amarras:

La sierra corta el aro, y el patricio,
el roble desalado, el cóndor sin follaje,
se llama perro ahora.
Lo cubre el vello hasta cegar lo.
Su nuevo nombre suma una persona a los parientes
de su figura en años constelada
y completa el retrato de familia
–imagen hacia dentro, del abuelo al bebé–:
el perro, el ángel, el ornitorrinco,
la cochinilla y el gendarme. (p. 26)

El extenso poema, entonces, expone la imposible construcción de una relación unidimensional e invariable entre el nombre y la cosa, pues la naturaleza mudable de la realidad externa conlleva una constante reformulación de sus sustantivos y calificativos.³⁰¹ Desde esta perspectiva, el lenguaje se debe acoplar a las contingencias del mundo

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 165.

³⁰¹ “Lizalde –heraclitiano– cree en la lucha, en el incesante y turbulento encuentro de la realidad y el lenguaje, no en que este sea el espejo inmóvil y preciso de la otra. Las relaciones entre realidad y lenguaje no se fundan en la analogía, en las correspondencias directas, sino en una pugna incesante de modo de ser, en una voluntad recíproca de traspasar y recrear uno al otro” (J. Von Ziegler, art. cit., p. 15).

expresado, al mismo tiempo que los seres y las cosas deben procurar y afirmar sus nexos con las palabras indicadas. Entre las palabras y las cosas se establece, entonces, un proceso de construcción y deconstrucción dialéctica e interminable. En este punto, vale preguntarse: ¿qué sucede cuando las palabras o las cosas desaparecen?, ¿qué ocurre cuando el lenguaje viene marcado con el signo de la muerte, o cuando los objetos se desgastan por completo hasta su destrucción? En *Cada cosa es Babel*, la voz poética admite la naturaleza finita del mundo y sus representaciones:

Vive al final lo que dio nombre a vivos,
y muere sin cesar,
como en el rayo de Miguel,
lo que nombraba, desde el nacer, lo muerto,
o bien la parte a huevo mortal de lo que vive.

En los huesos el nombre, en caracteres
se nos queda,
cuando cesa la cosa que nombraba.

Una voluta el nombre sin la cosa,
amante non, semilla
que en derredor mira pudrirse el fruto.

Pervive el nombre
como espejismo de la cosa muerta
pero, daga indolora,
penetra por la carne de las cosas más rudas
y presentes
sin sangre y sin jacilla. (p. 30)

Para Lizalde, la materialidad lingüística del nombre y su conservación histórica en un sistema de signos le permite sobrevivir a la extinción de las cosas. Sin embargo, comprende que la desaparición de los referentes, de las formas externas, resquebraja la dimensión semántica y comunicativa de la palabra, pues ya no podría adherirse a ningún objeto para revelar las características esenciales de éste; de allí que afirme: “Una voluta el

nombre sin la cosa, / amante non, semilla / que en derredor mira pudrirse el fruto”. Aunque la palabra permanece como realidad lingüística, es decir, como parte de un sistema de signos, su función nominativa y expresiva desaparece cuando se rompe el vínculo con el mundo referido, por tanto sería como una presencia sin existencia, que experimenta una constante muerte sujeta a una temporalidad que todo lo desgasta. Así pues, en *Cada cosa es Babel* el lector asiste al nacimiento y a la destrucción de los nombres y las cosas, que en su permanente lucha y tensión construyen los nexos que permiten proyectar una representación, si no unitaria y conclusiva, por lo menos coherente y significativa, del mundo habitado.

2.4 LA POESÍA COMO EXPRESIÓN ABIERTA DE LA REALIDAD

El proceso reflexivo no se detiene en el análisis del fenómeno lingüístico, pues en *Cada cosa es Babel* el ejercicio poético es objeto de estudio. El escrito de Lizalde se estructura como un “metapoema”³⁰² que indaga en su construcción artística las particularidades de la creación literaria; es decir, el extenso poema mira hacia adentro, en un proceso de introspección crítica e imaginativa, para comprender los elementos, dinámicas y expresiones que alientan la constitución de “lo poético”. Como señala Jorge Von Ziegler: “Poema sobre la creación poética, conceptualización del proceso verbal, *Cada cosa es Babel* es un poema *creado*, un poema que dice cómo se produce la poesía produciendo poesía, encerrando al lenguaje en sus reductos y desbordando su significación.”³⁰³ En consecuencia, la composición propone una visión del acto poético

³⁰² Natalia González Gottdiener, “Cada cosa es Babel: Eduardo Lizalde y el nombra poético”, en *Una raya más: ensayos sobre Eduardo Lizalde*, comp. Víctor Cabrera, México, Tierra Adentro-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 35.

³⁰³ Art. cit., p. 17.

desde la reflexión detenida de tres de sus componentes centrales, a saber: la palabra poética, el poeta y el poema; de allí que la poesía se conciba como una expresión abierta de la realidad que conecta al hombre con su lenguaje.

La palabra poética y el mundo representado mantienen un sólido vínculo, de suerte que el lenguaje no puede ser sino a partir del objeto, situación y emoción que representa, y viceversa. Si bien el discurso poético se caracteriza por su naturaleza connotativa, multívoca y plurisignificativa, su sentido se encuentra cifrado en la realidad que construye con su enunciación y las posibilidades interpretativas del receptor. Por tanto, como dice Heidegger, “hacer poesía, *dichten*, significa: re-decir (*nach-sagen*), esto es, decir de nuevo la eufonía pronunciada por el espíritu del Retraimiento (...) El Retraimiento recoge primeramente al escucha en su eufonía para que ésta atraviese sonoramente el decir donde resonará”.³⁰⁴

En *Cada cosa es Babel*, los objetos salen de su retraimiento para demandar la voz del poeta –“Las cosas se distinguen de las cosas aullando / piden su nombre a gritos, / reclaman su poeta” (p. 34)–, quien reconoce su belleza y potencia enunciativa en la construcción de una realidad poética –“y dan su flor cuando alguien / las reconoce en el coto cerrado y expansivo / del lenguaje” (p. 34). Es decir, cuando el mundo pasa a configurar la expresión poética, las palabras y las cosas adquieren una naturaleza y función diferente a la que asumen en el habla cotidiana. El poeta se aleja de la nominalización rutinaria y denotativa de los objetos, para concentrarse en sus particularidades y posibilidades significativas, de suerte que el vínculo entre el significado y la imagen

³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 65.

acústica se afirma en su laboriosa empresa artística, que busca dominar la compleja naturaleza de la realidad externa mediante la palabra poética:

Para saber la forma de las cosas
hay que duchar su cuerpo con la mano desnuda,
y cubrir con las palmas los miembros de las cosas,
templar con cada dedo su axila y su cabello,
convertir cada una de las manos
en quinientas medusas digitales
que acaricien el cráneo de la cosa;
y aún, vista la cosa, amada,
gozada, comprendida,
hecho el amor con ella,
debe domesticarse con la mano
hasta que entre en el aro del cachorro
y le parezca el ojo de la aguja
puerta de sinagoga. (p. 48)

La palabra poética, entonces, no se restringe a la representación del trato cotidiano que el sujeto tiene con las cosas, pues ilumina nuevas perspectivas de la realidad interna y externa del hombre, nuevas posibilidades de ser de los seres y las formas, las cuales enriquecen el lenguaje y lo ajustan a las pretensiones artísticas y comunicativas depositadas en el poema, ya que “el diálogo entre pensamiento y poesía evoca la *esencia* del habla para que los mortales puedan aprender de nuevo a habitar en el habla”.³⁰⁵ En este orden de ideas, el ejercicio poético se manifiesta como un “cuchillo” que penetra en la realidad material y lingüística de las cosas para desentrañar todos sus sentidos: “He aquí la cosa para nombrar, poeta: / nombre del pan que tiembla ante el cuchillo, / del cuadro que en el terremoto / altera el ojo y el pincel” (p. 16). Así pues, el acto creador no es unidireccional, del poeta a la cosa, del “ojo y el pincel” al “cuadro”, pues se orienta en ambos sentidos generando una

³⁰⁵ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 36.

sólida relación entre el arte y el mundo, que termina por “afilar” las posibilidades representativas y creativas de la palabra poética:

La conquista de la expresión es primordial siempre para el poeta; si hay algo que decir es necesaria un arma, un lenguaje, para hacerlo. Si el arma es para cortar debe estar afilada, tener cierto peso, etc. El lenguaje poético sirve para comunicar algo a alguien, sirve para meter algo en la cabeza de alguien; luego: el lenguaje debe tener un cierto filo para poder cortar el cráneo del lector e introducirse en su mente.³⁰⁶

En su texto *Arte y verdad de la palabra*, Hans Georg Gadamer plantea que “la palabra poética instaura el sentido. La palabra «surge» en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual”.³⁰⁷ En el poema, las cosas, situaciones y emociones representadas se ubican dentro de una realidad artística en la que adquieren nuevos sentidos, que se conectan con la visión del mundo y la propuesta artística del poeta.³⁰⁸ En *Cada cosa es Babel*, el escritor reflexiona sobre las renovadas formas, texturas y sentidos del discurso poético: “La manzana procaz se paladea; / con nuevas lenguas lame / sus paraísos entrañables” (p. 63). No es que el poeta utilice nombres diferentes para referirse a las cosas –la manzana no deja de ser manzana–, sino que las expresa en un contexto lingüístico, en una realidad estética, que profundiza en sus múltiples características, de modo que puede alcanzar los “paraísos entrañables” a los que no tenía acceso con el habla cotidiana; de allí que en el poema una lámpara sea descrita como una “jaula de luz o rayo en vacaciones / que levita en la sala / como el jugo más dulce del pincel” (p. 13). Sin cambiar sus nombres las cosas se transforman en el poema, pues ya no

³⁰⁶ Eduardo Lizalde, “Expresión y significatividad”, *Ideas de México*, 2, 11 (1955), pp. 120-121.

³⁰⁷ Trads. José Francisco Zúñiga y Faustino Oncina, Madrid, Paidós, 1998, p. 43.

³⁰⁸ Al analizar las cualidades del discurso poético, Hans Georg Gadamer señala que “cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo y en total. Allí donde resuena una palabra está invocado el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir. Y el lenguaje sabe decirlo todo. De manera que en la palabra «más dicente» no surge tanto un singular elemento de sentido del mundo cuanto la presencia del todo suministrada por el lenguaje” (*ibid.*, p. 44).

son instrumento del hombre común, sino que se convierten en imágenes y artificios de la conciencia imaginativa del poeta, quien compone mundos posibles donde el valor estético de los objetos desborda su utilidad práctica.³⁰⁹ El escritor, entonces, poetiza el mundo mediante su mirada y lenguaje:

Más veloces que el nombre y sus tortugas
las cosas en su pasmo de Aquiles congelado;
torcidas al cautín de una descarga
del ojo
y aturdidas por el petardo escrito
de una voz,
tomadas con las manos en la masa,
se someten al lince
que incorpora las cosas en sus iris
y les injerta córneas a las cosas,
tapiza cada presa con su piel. (p. 63)

En *Cada cosa es Babel* el poeta encarna a un hombre con facultades diferentes, quien puede desentrañar el sentido profundo de las cosas y los seres, para luego volcarlo en la representación artística. La palabra poética, entonces, es un don privativo del escritor y totalmente ajeno a los dioses, quienes pretenden imitar al poeta y sólo pueden copiar “(...) a Haendel, / a Gounod los más lerdos y escolares” (p. 41). Así pues, la realidad cobra sentido mediante la voz del hombre y del poeta, que construyen su entorno vital y el espacio en el que habitan sus divinidades. Eduardo Lizalde comparte el pensamiento de Heidegger, quien afirma: “el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son (...) al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la

³⁰⁹ “La poesía es metamorfosis. Parte de una realidad, porque sin ésta no hay verbo, y produce de la misma una versión transfigurada pero inteligible. Se encuentra, pues, en un punto medio entre lo literal y lo incomprensible. Lo literal es prosaico, lo incomprensible no es comunicable. La punta de extrañeza que causa el decir poético es parte del efecto estético. Nunca un poema dice lo esperado” (Eduardo Nicol, *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 65).

palabra”.³¹⁰ En el extenso poema se destaca la relación entre poesía y canto, de suerte que el bardo no sólo armoniza con su pensamiento, sino también con los ritmos y tonalidades de su habla el mundo representado. Lo poético nace de la capacidad que tiene el hombre de producir sensaciones y emociones mediante la sonoridad de sus locuciones:

Canta el hombre y construye
con su lengua el sabor de lo que canta.
Chupa el trino del pájaro y percibe
su golosina aérea,
soledad de una voz cuyo auditorio
era hasta entonces menos que el cantante.

Como el túnel vocal que vuelve al viento oboe,
las más audibles cosas están huecas.
El poeta está lleno de junglas arteriales
y es en el interior más corpulento
que afuera, porque lame,
como el ganado sus acerbos cubos,
un planeta de sal para nutrirse. (p. 42)

En el poema se señalan las posibilidades expresivas de las cosas, que en su estado material y natural carecen de atributos –“las más audibles cosas están huecas”–, y sólo mediante la palabra adquieren su belleza y esplendor, al integrarse en la gran lengua poética que resguarda el bardo en su interior como “un planeta de sal para nutrirse”. Al poeta no le basta con pronunciar la realidad, pues necesita cantarla para despertar la emotividad del atento escucha o lector, quien concibe el mundo con su mirada, lo comprende con su intelecto, pero lo atesora con su tacto y oído. Para Lizalde, entonces, lo poético surge del contacto entre pensamiento y expresión, entre intelecto y emoción, de suerte que la propuesta conceptual del poema no puede separarse de las impresiones sonoras y visuales que el escritor deposita en su creación.

³¹⁰ Martín Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 102.

El lince simboliza la imagen del poeta en *Cada cosa es Babel*; la aguda visión del animal se equipara con la mirada profunda del artista que debe desentrañar las cualidades principales del mundo y sus representaciones: “lince el poeta, ha de saber qué víctimas nombrar / y cuando hacerlas ruinas en sus garras / y garras en sus garras, / como el tiempo los naipes de cantera” (p. 57). El artista debe comprender su realidad interna y externa, para así seleccionar las sensaciones, expresiones y elementos adecuados en la construcción de símbolos e imágenes que alimenten su ejercicio poético.³¹¹ Para el poeta, el mundo no se manifiesta indistintamente ante sus ojos, pues cada uno de sus componentes cuenta con una naturaleza, forma y sentido propio, por lo que deben ser representados artísticamente de modo diferente;³¹² de allí que en *Cada cosa es Babel* el lince ostente:

(...) córneas de platino,
ojos de oro o celdillas de colmena,
lomo de turquesa, uñas de hierro y terracota,
alto corazón de albatros
–rascacielos del talón a la ceja–
y amorosa piel
que vuelva suave la presa a su contacto. (p. 58)

El poeta vierte todas sus energías en la búsqueda de la palabra y el verso precisos que descubran la magnificencia y el brillo de su propuesta artística: “ha de saber el lince / morir porque su presa sea perfecta, / y perseguirla en agua hirviendo y en jabón derretido / y ahogarse allí por ella y otra vez volverse a ahogar” (p. 58). Así pues, el escritor debe aguzar sus sentidos para no dejar escapar las voces e imágenes que alimentan su percepción

³¹¹ “Si el poeta no conoce la fuente original de la materia de la poesía, el poema se torna imposible. Igual que la pintura y la escultura, la poesía reclama un aprendizaje –tal vez el más arduo de todas las artes, como lo ilustra la leyenda de Orfeo, ya que es requisito indispensable y esencia del poema su perfección” (S. Elizondo, *op. cit.*, s.p.).

³¹² En este sentido, Carlos Ulises Mata señala que en el extenso poema son detectables “múltiples alusiones a la condición que Lizalde atribuye al hacedor de poemas, a su necesaria perspicacia, comparable a la del felino a punto de atacar, a su paradójico empequeñecimiento en aras del limpio brillo del poema, a su condenada misión de descubridor de esencias desde los adjetivos” (*op. cit.*, p. 45).

e intuición de la realidad, a la vez que aprovecha su intelecto en la construcción de un universo poético maravilloso y penetrante; por tanto, “Ha de saber mejor que pardos nombres / –nocturnos al oído en los tejados–, / los multitudinarios apellidos de las cosas: / azul, rota, gonzález” (p. 59). El poeta, entonces, no es un iluminado que recibe por gracia divina la hechura definitiva del poema, sino un hombre con un entendimiento y una mirada particularmente agudos, que trabaja arduamente en la materialización de su concepción artística; es decir, en palabras de Salvador Elizondo, un ser que pretende “obtener el dominio de la imagen por el dominio de la palabra que para él comporta la posibilidad de ser experimentada como sensación”.³¹³ En consecuencia, Eduardo Lizalde coloca por encima de los escritores banales que “(...) nos habla de sus calcetines / Escaleras arriba / y de su nuez de Adán, / escaleras abajo” (p. 60), a los poetas que sienten y sufren su poema:

los vándalos atroces de sí mismos,
los rascacielos del dolor que gimen
como un monte de huesos,
como desfiladeros de carcinoma.
Estos sí. Se desbordan. Se duelen
con sus furiosos hígados de mastodonte
más allá de la albura de sus huesos
hacia dentro,
más allá del alcance de sus ojos
hacia fuera. (p. 60)

La creación poética no es una labor pasiva o inocente que se limita a la presentación de algunas imágenes bellas y agradables al lector; por el contrario, el escritor se reconoce como hombre, artista y ciudadano en su obra literaria, de suerte que deposita todas sus emociones e impresiones estéticas, así como sus reflexiones sociales y políticas en el universo poético que forja con la palabra. El río interno que surca la espiritualidad del poeta

³¹³ *Op. cit.*, s.p.

arremete contra la textualidad de su composición y la inunda de voces y visiones que manifiestan sus temores e ilusiones más profundos. En *Cada cosa es Babel* el poema se concibe como un manifiesto que expresa la actitud del hombre consigo mismo, con su mundo y con su arte; de suerte que “De sólo ver los frutos, / el linco, sol de piel, / vuelve amarillo el árbol”. (p. 64) Vale recordar las palabras de Hugo Von Hofmannsthal que, en relación con la imagen del poeta, señala lo siguiente:

Pues tanto los hombres, como las cosas y los pensamientos y los sueños son del todo para él una sola cosa: conoce únicamente las visiones, que surgen en él y en las cuales sufre y se aflige y se alegra. El ve y siente; su conocimiento tiene el acento de la percepción, y su percepción, la sagacidad del conocimiento. No puede omitir nada. No se permite apartar de sus ojos ningún ser, ningún objeto, ninguna quimera, ningún insignificante ruido del cerebro humano. Es como si sus ojos carecieran de párpados. No se permite ahuyentar ningún pensamiento que lo oprima, como si estuviera en algún otro orden de cosas. Pues, en tal orden, alguna de esas cosas se debe corresponder. Todo en él debe y quiere reunirse. Él es quien vincula en sí los elementos del tiempo. Si no es en él, en ningún sitio está el presente.³¹⁴

Eduardo Lizalde reconoce al poema como producto del ingenio humano, de la consagrada labor poética que convierte lo cotidiano en una realidad artística que aviva el vigor y la belleza oculta de los seres y las cosas, pues en el acto creativo la “naturalidad selvática” de lo ordinario se transforma en un “jardín de púas” donde el poeta cultiva y forja el encanto de la “rosa”, que en este caso simboliza la esencia de la poesía: “Rosa, tema difícil, / tema de la perfección redonda, / de la belleza laminada” (p. 44). No obstante, el poeta no debe pretender que el mundo representado se deslinde completamente de su naturaleza primigenia, de modo que el poema se convierta en una escultura cubierta de joyas y adornos que ya no comunica nada sobre la relación esencial del hombre con su realidad; por el contrario, el poema debe evitar el exceso de florituras y destacar el sentido

³¹⁴ “El poeta y este tiempo”, en *Paisaje. Cuentos y ensayos*, trad. Alberto Cué y Pura López Colomé, México, Aldus, 1999, pp. 221 y 222.

profundo y sincero del mundo poetizado. Por consiguiente, la dificultad de la creación poética no reside en cubrir con bellas formas la esencia de las cosas, sino en atacarlas para revelar en el poema la verdad que ocultan. En *Cada cosa es Babel* se menciona que:

La selva hirsuta aprende
la disciplina en el jardín.
El jardinero aborda la melena terrestre,
hace lacitos, bucles armoniosos
con la vegetación desorientada
como un caballo ciego.

La jungla o las Tullerías.

Que acicaleo maniático del orden natural,
cuánto mejor la selva desgredada,
incendio con raíces
—se diría—
que este prado pulido como un lord. (p. 43)

En la composición de Lizalde el poema, como objeto artístico, se representa con el símbolo del “grito”, con lo que se alude a su fuerza expresiva y, por tanto, a la situación límite que asume el lenguaje en la creación literaria. En el texto poético la voz del autor se proyecta vigorosamente sobre el mundo representado, de suerte que la poesía transgrede los linderos y funciones del habla cotidiana para entonar un canto en el que la realidad interna y externa del sujeto se manifieste en todo su esplendor. El poema impacta y transforma la naturaleza como un grito “que ha de roer la nube / y destrozar al pájaro / reventado en el aire / cuando empiece a sonar” (p. 51). En consecuencia, el poema es un territorio de tensiones donde la urgencia expresiva del lenguaje choca contra las fronteras materiales del texto literario:

El propio grito
que dé al grito su nombre
en el poema,

desbordará sus ríos caligráficos,
empujará sus tintas
hacia el morir sin mares,
hacia los medianiles del cuaderno,
limitará su texto
a las palabras entre líneas,
convertirá la pluma en ave eterna. (p. 51)

Este amplio recorrido evidencia el importante lugar que *Cada cosa es Babel* ocupa en la literatura nacional y, particularmente, en la consolidación de una tradición del poema extenso de tono reflexivo, que tiene por instrumento creativo y objeto de estudio a la palabra poética. La composición de Lizalde no sólo dialoga con numerosos escritores y pensadores que se han preocupado por la naturaleza del lenguaje y su transformación en el ejercicio literario, sino que también propone nuevas arquitecturas textuales y líneas de discusión que manifiestan la constante renovación del poema extenso y de la poesía del lenguaje, respectivamente.

La autorreflexividad de *Cada cosa es Babel* se descubre en dos aspectos: por una parte, su estructura formal demuestra la consciente intención de refrescar el ejercicio creativo del poema extenso, al construir un texto poético que se diferencia de sus antecesores en el uso de múltiples paratextos que comunican y conectan sus distintas perspectivas conceptuales y estéticas. Por otra parte, el poema de Lizalde analiza la relación del hombre con su lenguaje tanto en la comprensión de su cotidiana realidad, como en la configuración del acto poético. La modernidad poética en que se inscribe *Cada cosa es Babel* se expresa en sus últimos versos:

Cosa que incendia el ojo del lince
con la yesca de estar,
acércate a mi mano,
pobre cachorro de ser,

abre la boca y gruñe y haz el muerto.

Ven, cosa, yo te diré tu nombre. (p. 65)

La poesía es un triunfo del ser humano que, mediante el lenguaje, se apodera de la misteriosa realidad que lo rodea. No es sino con la palabra que el hombre descubre las posibilidades expresivas de los seres y las cosas, que resguardan sus verdades más profundas y certeras tras el cerco de lo cotidiano, en espera de un laborioso y esforzado poeta que desentrañe los sentidos ocultos del mundo y sus representaciones. Así pues, en *Cada cosa es Babel* se construye tanto una poética de la creación literaria, como una filosofía del lenguaje, que en su conjunto revelan la compleja y asombrosa comprensión que el poeta tiene de sí mismo, de su creación y del universo heracliteano que habita.

CAPÍTULO IV

**EL HÉROE ROMÁNTICO EN *DE CÓMO ROBERT
SCHUMANN FUE VENCIDO POR LOS DEMONIOS*
(1988): ENTRE LO BIOGRÁFICO Y LO POÉTICO**

1. FRANCISCO HERNÁNDEZ: ENTRE COPLEROS Y POETAS

Francisco Hernández Pérez nació el 20 de junio de 1946 en el municipio San Andrés Tuxtla, estado de Veracruz. Aunque hace muchos años dejó su pueblo natal para probar suerte como publicista y escritor en la capital mexicana, el fuerte vínculo con su terruño pervive en su literatura y visión del mundo, pues la naturaleza y los personajes jarochos aparecen intempestivamente en sus versos, no sólo en las creaciones de Mardonio Sinta, heterónimo y *alter ego* de Hernández, que en *Coplas de barlovento* (1993), *Una roja invasión de hormigas blancas* (1994) y *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía* (2003) –donde recuerda la broma cervantina de *Don Quijote* y de Unamuno en su *nivola*, pues se presenta como un prologuista, un lector más de las coplas de un repentista veracruzano– presenta la inseparable relación del hombre con su tierra y su historia, sino en lo extenso de su obra donde la construcción de los paisajes y los retratos recuerdan la cercanía infantil del poeta con realidades exuberantes y personajes excepcionales que habitan el golfo mexicano. Cuando Francisco Hernández analiza el lugar de la locura en sus biografías poéticas –el gesto trágico y desajustado de Schumann, Hölderlin y Trakl–, evoca a los “locos del pueblo” y su primer contacto con la demencia:

Es que nací en un pueblo donde hay muchos locos, en San Andrés de Tuxtla, en Veracruz. En la cuadra donde vivía y compraba mangos, azúcar, tenía que pasar por la casa de un loco “Limón”. Tío limón era un loco que estaba atado a una viga del techo y caminaba por la casa atado en calzoncillos blancos... Pero ya después se vuelve muy cotidiano ver locos en el pueblo. Recuerdo a Fernando Navarrete, un loco que tenía el brazo izquierdo con un gran lunar negro porque cuando se enfurecía se mordía.³¹⁵

³¹⁵ Verónica Flores Aguilar, “Poesía y locura: los caminos de la creación”, Sección cultural de *El Día*, Ciudad de México, 13 de agosto de 1993, p. 18.

No sólo los ecos de su temprana infancia penetran en la obra poética del veracruzano, pues la tradición oral e imaginaria popular se mezclan con un profundo conocimiento, sensible y vital, de la poesía mexicana y universal, que evita la excesiva erudición y la presunción creativa, para explorar la belleza y humanidad de los escritores más cercanos a su sensibilidad artística. Además de los retratos poéticos de Lezama Lima, César Vallejo, Bonifaz Nuño, Díaz Mirón, Hölderlin, Poe, Pessoa, Sylvia Platt, entre tantos otros que aparecen en la poesía de Hernández, en sus versos se distingue la presencia de genios españoles como Góngora, Cernuda y Machado, o de italianos contemporáneos como Ungaretti, Luzi y Magris, que conoció gracias a su amigo y colega Francisco Cervantes. Las influencias son múltiples y sumamente heterogéneas, pues recorren la lírica del Siglo de Oro, la poesía dramática romántica, los surrealistas franceses, junto con varios poetas mexicanos, estadounidenses, portugueses, etc., de los siglos XIX y XX.³¹⁶

El escritor veracruzano declara la cercanía de dos mundos en su poesía: por una parte, la vida de pueblo pequeño, de provincia tórrida y vegetal que alimentó su imaginación infantil; por otra parte, la tradición literaria y poética que fue conociendo a cuentagotas, de manera autodidacta, lejos de las presiones y pretensiones académicas y más cercana a los intereses y pasiones de un hombre que tiene algo por decir. Precisamente el diálogo entre lo popular y lo culto, entre lo particular y lo universal, entre el yo y el otro es uno de los rasgos filosóficos y estéticos más importantes de su poesía:

³¹⁶ “Francisco Hernández ha creado desde hace veinte años una cosmología poética de voces cuya conjunción constituye un coro vibrante, a través de las muchas personalidades que lo configuran (Mardonio Sinta, trovador jarocho, el compositor Robert Schumann, los poetas Lezama Lima, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y otros)” (Frédéric-Yves Jeannet, “Francisco Hernández: celebración de la polifonía”, *Tierra Adentro*, 75 (1995), p. 26).

En Hernández, el diálogo se antoja fundamental, y de él hay varias manifestaciones, como la asunción de máscaras, que, históricas o no, constituye un procedimiento de escritura. El diálogo es a veces como una confesión que se hace al amigo, otras, consiste en tomar personajes u obras ajenas como pre-textos a partir de los cuales elaborar lo propio, dejando en ello constancia del acercamiento.³¹⁷

La reunión de dos tradiciones en su poesía, la culta y la popular, la literaria y la oral, posibilita el rasgo innovador en la obra de Francisco Hernández, que por su tono, sus recursos y sus prácticas creativas tiene una voz propia dentro de la literatura mexicana contemporánea. Si bien la relación entre retrato, paisaje y poesía es común en la lírica nacional –basta mencionar el estudio de Alfonso Reyes y las obras de Carlos Pellicer, Francisco Cervantes y José Luis Rivas, entre otros–, las composiciones de Francisco Hernández contienen una visión de lo mítico y lo espiritual que las diferencia de otras propuestas artísticas. Aunque la mezcla de lo popular y lo culto sea una constante en la poesía mexicana –vale revisar los textos de Rubén Bonifaz Nuño, Renato Leduc y, principalmente, Jaime Sabines–, la escritura del autor de *Mar de fondo* (1982) se destaca por el uso no sólo de distintos registros, sino por la representación de múltiples sensaciones frente a la realidad. En los poemas de Hernández:

Términos como hibridación e intertextualidad cobran fuerza como coordenadas para los textos. La primera se ve en el hecho de lo borrosas que son las fronteras, por ejemplo, entre prosa y verso. Pero también en el empleo de modalidades discursivas “importadas” de medios como el cine, la televisión, la publicidad, de subgéneros como la crónica, de tradiciones como el soneto, el aforismo, o el haikú (...) La reelaboración es frecuente en este autor, todo lo que toma lo recompone. En ese sentido, nunca es estrictamente tradicional.³¹⁸

Así pues, la obra poética de Francisco Hernández sobresale por su variedad temática y formal: “poemas largos, poemas cortos, en verso medido o en verso libre, juguetones o

³¹⁷ Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 353.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 348.

graves”.³¹⁹ El carácter novedoso de su escritura despunta con sus biografías poéticas que ocupan un lugar particular en las letras nacionales, pues aunque presentan algunos vasos comunicantes con otras expresiones poéticas mexicanas, en términos estructurales y temáticos componen una práctica creativa casi inexplorada en la tradición del poema extenso moderno en México –por lo menos en los autores nacionales más representativos y celebrados no hay quien comparta su mismo camino–. Si bien el ingenio y la calidad de los poemas de Hernández han sido premiados con importantes reconocimientos como el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1982), Premio Carlos Pellicer (1993), Premio Xavier Villaurrutia (1994), Premio Jaime Sabines (2005), Premio Ramón López Velarde (2008) y Premio Nacional de Ciencias y Artes (2012), entre otros más, sus textos mantienen la independencia crítica y estética que siempre ha defendido el autor, al establecer distancia de las costumbres y medios institucionales de construcción del canon literario. En este sentido, la profundidad y complejidad de emociones y sentimientos que explora la poesía del veracruzano, es una de las tantas muestras de su sensibilidad, vitalidad y sinceridad como escritor. De allí que en una entrevista que realicé al poeta en su casa de la Colonia Roma, el 22 de agosto de 2014, me comentara:

No le creas a nadie que te diga: no, si yo hubiera vivido cerca de los músicos, yo hubiera escrito biografías o poemas sobre la música, etc. No, uno puede escribir muchas cosas si las tienes en la cabeza, si las tienes acá en el corazón, estando donde esté. Yo he empezado a escribir textos en un cine, por ejemplo. Hay un libro que tengo que se llama *Soledad al cubo*. Lo empecé a escribir en un cine. La película se llama *El cubo*. No tiene mucho que ver con el silencio sino con la soledad. Son hombres –una mujer o dos mujeres– están de pronto presos en un cubo, que es un cuarto con los techos, los pisos y las paredes pintadas de la misma forma, como un cubo de Rubik. Dije: esto está buenísimo para que un solo personaje esté metido en un cuarto. En ese entonces traía yo mis libretitas en otra bolsa –generalmente bolsas colombianas–. Entonces, es lo que te digo, no es cierto que necesites irte a una

³¹⁹ V. M. Mendiola, *op. cit.*, p. 113.

cabaña, ponerte tu bata de escritor y empezar a escribir. O al menos para mí no es cierto, supongo que habrá quien lo haga.

2. *DE CÓMO ROBERT SCHUMANN EN LA PROPUESTA POÉTICA DE HERNÁNDEZ*

Si bien Francisco Hernández no se concibe dentro de una generación o grupo literario específico, pues en cierto sentido descreo de los círculos intelectuales y culturales que orientan la construcción institucional del canon mexicano³²⁰ (postura que se evidencia en sus publicaciones en pequeñas editoriales de provincia o su participación en proyectos alejados del *mainstream* literario, desde sus años como publicista), es necesario apuntar que su obra poética cuenta con una crítica inteligente y favorable en la que participan reconocidos escritores como Juan Domingo Argüelles, Marco Antonio Campos, Malva Flórez, José Luis Rivas y Víctor Manuel Mendiola, por mencionar algunos. Por tanto, aunque la poesía del veracruzano no sea objeto de múltiples y constantes investigaciones académicas, como ocurre con figuras mucho más visibles de la literatura nacional, la recepción de sus libros, entre ellos *Moneda de tres caras*, estuvo precedida por elogiosas reseñas –lúcidas mas no abundantes– que reconocen el gesto original de su escritura, en la que sobresale la composición de retratos, biografías y poemas narrativos que recuperan y construyen artísticamente la singular y compleja existencia de algunos músicos, poetas, fotógrafos y pintores del siglo XVIII en adelante. De allí que Hernández prefiriera:

³²⁰ En una entrevista que realicé a Francisco Hernández el 13 de noviembre de 2014, le pregunté sobre la generación o grupo literario al que consideraba pertenecer, y el poeta me respondió: “Una vez le pregunté a Marco Antonio Campos (somos muy amigos): ya, a ver, explícame esto de las generaciones, porque tú dices que soy de los poetas de tu generación, de los que más cercanos sientes. Entonces me dijo algunos nombres: David Huerta tiene que ver con el año en que naciste, ¿no? Y con tu forma de escribir. (Francisco Hernández va a buscar una antología de poesía, revisa los años de nacimiento, los escritores que le son más cercanos cronológicamente.) José Luis Rivas, por ejemplo, me es muy cercano. Hay un libro suyo que se llama *Tierra nativa*, su mejor libro, sin duda, y que es de la parte norte del estado de Veracruz, entonces me toca muy de cerca ese libro. Nacida por ejemplo, igual que yo, el mismo año, Elsa Cross, a quien también siento cercana a mi escritura, particularmente sus narraciones sobre los viajes a la India. Antonio Deltoro me resulta cercano. A Campos y Huerta ya los habíamos mencionado. Y el último sería Efraín Bartolomé, también muy del sur, muy desbordado en su escritura paisajística, sureña, selvática, etc.”

buscar su educación en las vidas de los más altos torturados, esos profesionales de la angustia que viven sólo gracias a la necesidad de vislumbrar la iluminación. En una búsqueda de sí mismo a través de aventuras paralelas, exploración que tiene su arranque en el libro *Portarretratos* y culmina en la trilogía *Moneda de tres caras*, donde Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl son los *pitoyables frères* del poeta, Hernández ha escrito una poesía que, si bien no niega sus antecedentes e influencias, ha alcanzado un sello personal e inconfundible.³²¹

La novedad en la obra de Hernández no consiste en proponer una escritura poética totalmente inexplorada, pues la inclusión de acontecimientos y personajes históricos en textos líricos cuenta con una amplia tradición literaria –poemas épicos, testimoniales, históricos, etc–, que llega hasta las letras mexicanas del siglo XX en poemas extensos como *La epopeya nacional. Porfirio Díaz* (1909) de José Juan Tablada, donde se recupera y enaltece la imagen del presidente mexicano, o en *Elegía de Tlatelolco* (1968) de Carlos Montemayor y “Plaza mayor” (1981) de Óscar Oliva, en los que se recuerda y critica la violenta represión gubernamental a los estudiantes en octubre de 1968. Por el contrario, el gesto renovador en la escritura del veracruzano se expresa en la búsqueda de distintos lenguajes, formas y motivos poéticos que logren transmitir las dificultades, angustias, e incluso, sensaciones de las vidas representadas, de suerte que en sus composiciones los géneros literarios y las expresiones artísticas se mezclan y transgreden creando un variopinto de posibilidades creativas en las que confluyen poemas narrativos, retratos, textos históricos, imágenes surrealistas, diálogos dramáticos, libros de viaje, diarios personales e imágenes poéticas –por nombrar los recursos literarios más importantes– que permiten reconocer el rasgo distintivo, novedoso y personal de la poesía de Hernández,

³²¹ Vicente Quirarte, “Portarretratos a la cera perdida”, en Francisco Hernández, *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 1.

como una voz propia y destacada en la tradición lírica mexicana.³²² Por tanto, cuando el poeta

reconstruye el último día en la vida de Sylvia Plath, la agonía de César Vallejo en el Hospital Arago o el enfrentamiento de Ramón López Velarde con el mar, no le basta la imaginación conjetural: porque construye un poema, establece un dominio autónomo, donde no importa la información sino la formación de una historia nueva surgida a partir del poema y, sobre todo, la fidelidad que esos personajes pusieron en sus respectivas aventuras.³²³

Dentro de esta propuesta creativa, donde los límites entre lo biográfico y lo ficcional, lo poético y lo narrativo se entremezclan en la creación imaginaria de vidas realizadas, aparece una de las composiciones más importantes de Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, publicada en 1988 por Ediciones del Equilibrista,³²⁴ y al cuidado de Gonzalo García Barcha, quien incluyó una partitura del compositor alemán intercalada con el texto literario. Este poema extenso –que reúne las principales características señaladas por Octavio Paz en su ensayo “Contar y cantar”– constituye, junto con *Habla Scardanelli* (1992) y *Cuaderno de Borneo* (1994), la trilogía de

³²² “La narratividad, los recursos dramáticos, los personajes, la intertextualidad y la puesta en duda de la identidad única del hablante lírico no son rasgos privativos de la obra en cuestión; estos están presentes en mucha de la producción poética latinoamericana posterior a los años cincuenta. Pero la manera en que se conjuga y se realiza en la obra hernandiana es única; inaugura una tradición capaz de romper límites al incorporar voces y lenguajes, textos que ya no son ecos escuchados sino presencias textuales sólidas que logran, por fin, abrir el espacio poético a la otredad como punto de enunciación de un mundo ficcional” (Mónica Velásquez Guzmán, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2004, p. 26).

³²³ V. Quirarte, art. cit., p. 2.

³²⁴ En la segunda entrevista que realicé a Francisco Hernández, en noviembre del 2014, el poeta me habló de la experiencia sorpresiva y expedita que rodeó la composición del poema sobre Robert Schumann, situación que no volvió a percibir en la escritura de sus otros poemas extensos: “Antes del poema de Robert Schumann habían aparecido a cuentagotas textos sobre otros escritores o algún pintor como Francis Bacon, y un día se apareció de manera muy fortuita, absolutamente azarosa lo de Robert Schumann, de pasar por una tienda de discos y oír algo verdaderamente sobrecogedor, sorprendente, e ir a preguntar de quién es esa música, cuánto cuesta el disco. Entonces empezó la búsqueda de ese cuarteto. Se lo comenté a Don Álvaro Mutis y él me prestó los cuartetos completos de Schumann. Después, comenzar a investigar un poco de su vida, en una feria del libro del Palacio de Minería encontrar un libro donde había muchos datos biográficos. Y empecé a descubrir un todo, fue muy rápido, fue una aparición de golpe, de tenerlo listo en un noventa por ciento en quince días. Eso no me volvió a pasar con ningún texto, creo que ni con un solo poema. Pero así cayó todo, de un jalón, creo que sólo un poema no aproveché, todo lo demás consideré que era bueno y así quedó el libro.”

biografías poéticas de *Moneda de tres caras* (1994), sin duda la obra más celebrada y reconocida de Francisco Hernández, y que le merece, a juicio de críticos y poetas, un destacado lugar dentro de la tradición poética mexicana.

De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios se compone de treinta secciones y un texto lírico inicial, que funge como una suerte de introducción que ubica al lector dentro del ejercicio poético de Hernández, pues señala el diálogo artístico –mas no efectivo, por las evidentes distancias temporales– que el poeta mexicano establece con el músico alemán. Si bien en algunas secciones se mantiene una regularidad métrica y rítmica –manifiesta en el uso recurrente de tridecasílabos en la sección II, la mezcla de dodecasílabos, tridecasílabos y alejandrinos con una misma secuencia rítmica en las secciones VI y XVI, y los constantes endecasílabos combinados con algunos dodecasílabos, decasílabos o alejandrinos en la sección XIII–, en términos generales el poema presenta una gran riqueza versal, con diferentes ritmos internos que reflejan su variedad melódica. Asimismo, el diálogo entre el todo y la parte, el fragmento y la unidad, la ruptura y la continuidad que caracteriza al poema extenso moderno se da en la composición de Hernández, pues cada sección puede ser leída como un poema breve y autónomo, que sin embargo adquiere nuevas posibilidades semánticas y estéticas en su relación con los otros textos, de suerte que la propuesta creativa del veracruzano sólo se comprende en la lectura conjunta y unitaria de todas las secciones reunidas por el desarrollo conceptual y cronológico de la biografía poética de Schumann. En este sentido, aunque el escrito de Francisco Hernández puede ser visto como un poemario, considero que su arquitectura poética, en términos artísticos, semánticos y pragmáticos (es decir, como creación literaria con una intención comunicativa), permite entenderlo como un poema de largo aliento,

razón por la que se denominará y analizará bajo esa práctica textual a lo largo de esta exposición.³²⁵

Para Juan Domingo Argüelles, con su biografía poética sobre Robert Schumann, el escritor veracruzano “ha entregado a la literatura mexicana un libro insólito por su tema y su intención; pero hay que concluir que si Schumann es vencido por los demonios, Francisco Hernández los consigue derrotar en honor de Schumann, a través de un poema extenso (dividido en 30 estancias) que posee el rigor formal y la profundidad de la mejor poesía mexicana”.³²⁶ Por su parte, para José de la Colina en el poema “hay un tímido sentimiento de Hernández, muy compartido por mí y quizá todavía por muchos frequentadores de poemas, un sentimiento de que la música y la poesía, como en este caso, y las otras artes en otros, todavía son lo que por muchos siglos y para muchos hombres eran: *algo que ayuda a vivir*”.³²⁷ Las favorables críticas se amplían y fortalecen con la inclusión del poema en *Moneda de tres caras*, donde la figura de Schumann dialoga con las atormentadas vidas de Hölderlin y Trakl, creando una visión amplia, compleja y polivalente

³²⁵ Al respecto, en su texto *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Andrés Sánchez Robayna señala: “La idea – más ampliamente aceptada de lo que pudiera parecer– según la cual un poema largo es aquel cuyas partes o secciones (expresas o tácitas) no permiten una lectura exenta, bajo peligro de perder el sentido del conjunto, es válida para los viejos poemas épicos, pero no para el poema extenso que surge a partir del romanticismo. La relación, sin embargo, entre el todo y las partes en un poema largo es polémica desde la época medieval: ¿no son los mismos romances viejos, como sabemos desde hace mucho, descomposiciones del cantar épico? Las partes o segmentos se desgajan, cobran vida propia. En la época moderna, la dialéctica (si podemos llamarla así) entre fragmento y totalidad es abierta y decididamente crítica, y para ella es válida la conocida reflexión de Friedrich Schlegel en *Athenäum*: «En poesía, cada fragmento es una totalidad; cada totalidad, un fragmento». La estética del fragmento invade, en efecto, la lengua poética de la modernidad, hasta el punto de que son relativamente raros los poemas extensos escritos a partir de Novalis y Wordsworth que no estén constituidos o estructurados en fragmentos. Esa *forma* literaria corresponde, en rigor, a la propia *forma mentis* del hombre moderno, incapaz de formular una visión unitaria de lo real. Muchos poemas modernos, en efecto, se construyen mediante piezas dispersas de un todo no siempre percibido como tal. Me atrevo a decir incluso que no pocos libros de poesía que se presentan como una colección de poemas más o menos breves constituyen en realidad un solo poema extenso. ¿Es otro, en rigor –para no salirnos del ámbito ibérico–, el caso de *Semana santa*, de Salvador Espriu; de *Branco no branco*, de Eugenio de Andrade, de *El fulgor*, de José Ángel Valente? Se diría que, en la modernidad, no existe un modelo único de poema extenso, y que éste puede darse –y a menudo, en efecto, se da– como constelación de fragmentos” (*op. cit.*, p. 70).

³²⁶ “Schumann, vencido por los demonios”, *El Universal*, sección cultural, 10 de junio de 1990, p. 1.

³²⁷ “Mirar la música”, *El Semanario Cultural*, suplemento cultural de *Novedades*, 8 de mayo de 1988, p. 8.

tanto de las innovaciones formales y discursivas en la poesía de Hernández, como de su profunda y experimentada visión de la naturaleza humana. De allí que el crítico José Luis Martínez, al hacer una revisión de la poesía veracruzana en la última década del siglo XX, comente que en *Moneda de tres caras*: “Francisco Hernández nos entrega uno de los ejercicios poéticos más intensos de la poesía mexicana actual poniendo a funcionar una fórmula donde la locura permite indagar el sentido de las claves de la existencia”.³²⁸

Sin embargo, para comprender el lugar de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* en la obra literaria de Hernández, no basta con señalar sus consonancias con los poemas extensos que componen *Moneda de tres caras*, pues es necesario reflexionar sobre la constante preocupación artística del escritor: reconstruir poéticamente la vida de otros, en poemas breves que aparecen desde sus primeros libros hasta las obras que actualmente compone, como es el caso de *Nada que ver*, nombre tentativo para su poema extenso sobre la vida del artista norteamericano Cy Twombly, que estaba terminando a finales del 2014, cuando fui a visitarlo a su departamento en la colonia Roma.

En su primer libro, *Gritar es cosa de mudos* (1974), el interés de Hernández por comunicarse mediante su escritura con artistas reconocidos y cercanos a su sensibilidad se manifiesta en el poema breve “A Pablo Neruda”, donde la voz lírica aparece como una presencia que acompaña en su agonía al Nobel de Literatura, y revela el vínculo emotivo y la influencia artística del poeta chileno en la obra del veracruzano (aunque nunca se conocieron): “Voy a cerrar tus párpados / para sentir tu savia de llamas diminutas. / Voy a

³²⁸ “Veracruz: poesía y fin de siglo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 4 (1996-1997), pp. 23 y 24.

entreabrir tu boca / para escuchar el mar lejano.”³²⁹ En su segunda obra, *Portarretratos* (1976), el literato se acerca mucho más al acontecimiento histórico, al dato biográfico como fundamento de su escritura poética, pues en los primeros versos de “Retrato hallado en una botella” alude claramente a la figura de Edgar Allan Poe: “nació en Boston a principios de 1809 / desapareció en Baltimore / a finales de 1849 / se le busca por verter horror en el espíritu.”³³⁰ La compleja construcción de una voz propia, en la que lo histórico y lo poético confluyan, donde las personas y modos verbales se adecuen a la necesidad expresiva del artista, se evidencia en los dos poemas reseñados, que se ubican a ambos extremos de la balanza. Por un lado, “A Pablo Neruda” se destaca por la creación poética de una situación inventada: Francisco Hernández rodeando y asistiendo a Pablo Neruda en su agonía. Por otro lado, en “Retrato hallado en una botella” se incluyen elementos biográficos precisos en el poema. Los niveles de la ficción y la realidad, de lo emocional y lo documental despuntan un conflicto estético que constantemente busca la forma y el lenguaje más adecuado en la obra de Hernández.

Cuerpo disperso, publicado en 1978, contiene el primer intento de Francisco Hernández por sobrepasar los márgenes del poema breve y unitario en la reconstrucción artística de una vida realizada. En “Penúltimo homenaje a José Lezama Lima entre voces ululantes y animales de nieve” –composición poética compuesta por siete textos breves– la voz lírica se ubica como testigo privilegiado que comprende y abarca las formas y emociones del escritor cubano, de modo que en algunos momentos construye su retrato³³¹ al anotar: “Su piel es el reflejo donde la ausencia se contempla; / es el viento que sangra en

³²⁹ En *Poesía reunida*, op. cit., p. 24.

³³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³³¹ Propuesta creativa que adelanta en “Apuntes para un retrato de Francis Bacon”, publicado también en *Cuerpo disperso*.

los racimos de la memoria; es / un invierno que se derrama sobre los linderos del trópico / como el verano sobre la flor podrida de la infancia.”³³² En otros espacios de la composición, el sujeto poético se introduce en la conciencia del personaje representado para despertar en el lector un sentimiento de empatía y cercanía con el universo poético desplegado: “Lo que no ves resulta el combate nocturno que inicia la / cigarra contra el girasol bajo el degüello de las granadas. / Lo que sin ver te mira corre por la tersura del durazno / acodándose en el pensamiento redondo de tu imagen.”³³³

Aunque en breves poemas posteriores reunidos en *Oscura coincidencia* (1986) – “César Vallejo agoniza en la *Clinique Générale de Chirurgie*”–, *En las pupilas del que regresa* (1991) –“Mirada de Jerez” y “Sylvia Plath”–, y en *Imán para fantasmas* (2004) – “Veinte fragmentos pensados por Salvador Díaz Mirón dos semanas antes de morir”– el escritor veracruzano sigue experimentando con la representación poética de personajes históricos, particularmente de poetas latinoamericanos, en los que conjuga datos biográficos con situaciones imaginarias, personalmente considero que es el poema “Bajo el dintel”, publicado en *Mar de fondo* (1982), donde Francisco Hernández logra resolver una de sus inquietudes artísticas más importantes, al componer un escrito en el que el sujeto poético y el sujeto histórico se comunican en un mismo plano de la realidad: “Bajo el dintel, con su cara de santo / endemoniado, Franz Kafka me dice: Abra / la ventana, para que a placer entren / la escarcha, el orto y la ventisca.”³³⁴ Desde mi perspectiva, esta conquista creativa permite la construcción de los sucesivos poemas extensos –donde se conjuntan elementos narrativos, dramáticos, biográficos y autobiográficos– que forman lo más reconocido y

³³² En *Poesía reunida*, op. cit., p. 104.

³³³ *Ibid.*, p. 105.

³³⁴ *Ibid.*, p. 193.

celebrado de su obra literaria: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), *Habla Scardanelli* (1992), *Cuaderno de Borneo* (1994), *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (2005) y *Una forma escondida tras la puerta* (2012).

Para comprender la importancia de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* en la escritura de Francisco Hernández, no sólo como resultado de un proceso de creación literaria –expresado en los textos analizados hasta el momento–, sino también como soporte estético y formal de sus posteriores poemas extensos, vale señalar algunas de las características e innovaciones más importantes de las composiciones que siguieron con la línea temática y estructural propuesta en el poema sobre Schumann.

En *Habla Scardanelli*, por ejemplo, la estructura dialógica del poema dramático explora nuevos senderos al sobrepasar la singularización de voces y sujetos de enunciación –en este caso Friedrich Hölderlin o Scardanelli, y Susette Gontard o Diótima–, para situarlos en distintas situaciones y actividades –soñar, cantar, hablar y escribir–, de modo que las reflexiones y deseos verbalizados en el escrito comunican a los personajes y, a su vez, relacionan diferentes estados de la realidad, con el objeto de proporcionar una visión mucho más profunda y total del angustioso sentimiento de amor y locura que se apoderó del poeta alemán en los últimos años de su vida. Mientras que en las secciones tituladas “Palabras de la griega”, Gontard pide a Hölderlin que la olvide: “No me guardes en tu imaginación. / No me pienses. / Tus ojos están llenos de espléndida ponzoña. / No me mires”;³³⁵ en las secciones tituladas “Sueña Scardanelli”, Hölderlin expresa su urgencia de retener y poseer a Diótima, que surge incluso en los terrenos del inconsciente: “Aunque sé que es un sueño, te quiero aprisionar en las palabras y recubro paredes con tu nombre, trazo

³³⁵ En *Moneda de tres caras*, México, Equilibrista, 1994, p. 48.

vocales, consonantes y me asfixio cuando escribo *tiene espalda de saurio, altura de alabanza, boca de lluvia torrencial*?³³⁶

En *Cuaderno de Borneo*, Francisco Hernández explora las posibilidades narrativas y argumentales del poema extenso, al estructurar el universo poético en una libreta de apuntes o diario de campo. Asimismo, la confluencia entre relato biográfico e imagen surrealista se acentúa en esta obra, de modo que el espacio del sueño, de lo onírico, se presenta como otra forma de realización vital que materializa los proyectos no realizados del poeta austriaco. La primera imagen de la isla de Borneo muestra la importancia del inconsciente en la construcción poética de Georg Trakl, en sus pensamientos, deseos y angustias:

Un niño blanco montado en una salamandra púrpura.
Esta es la primera imagen que guardo de Borneo.
No sé si la soñé o si era la bandera del transbordador en que
vine o si ya dominado por la caspa del diablo, vi la extraña
pareja a la entrada de un templo, en compañía de ratas,
monos, serpientes voladoras.
La salamandra tenía lunares similares a estrellas vespertinas
y la blancura del niño me hizo pensar en perlas
sitiadas por la nieve.³³⁷

Otro rasgo a destacar en la propuesta estética de Hernández, y que nace de la preocupación por esbozar una forma, una voz particular que identifique sus búsquedas expresivas en la composición de poemas extensos que construyan la biografía poética de artistas fallecidos –sin por esto limitar las posibilidades creativas de la palabra en esta conjunción de realidades, géneros, lenguajes, y estructuras–, son las notas biográficas que acompañan *Habla Scardanelli*, *Diario sin fechas de Charles B. Waite* y *Una forma escondida tras la puerta*, en las que el poeta reseña brevemente los acontecimientos más

³³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³³⁷ En *Moneda de tres caras*, *op. cit.*, p. 85.

importantes de la vida del artista representado, o simplemente aquellos momentos o situaciones que van a estructurar el mundo poético desarrollado. En *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, la nota inicial se complementa con un llamado directo al lector; por tanto el poeta anima la construcción de la figura biográfica y poética en la unión de tres perspectivas: el correlato histórico, la representación literaria y la conciencia imaginativa del receptor. La relación escritor-personaje-lector en la construcción del poema biográfico ya no responde al cuestionamiento que Hernández o la voz lírica realizan al personaje representado como una construcción dialógica de la biografía poética; ahora es el biografiado quien acude al lector-interlocutor para expresar y resolver sus conflictos existenciales:

Te lo confieso a ti,
Porque no te conozco ni me conoces.
A ti, que ignoras mi procedencia,
el mapa de mis rasgos faciales y el paso ligero
“de mis raíces sin rumbo”.
Cámara en mano, futuro en mente,
me interno por estos laboratorios
volcánicos y pantanosos,
dispuestos a disparar contra los muros
de un idioma que se resiste a quedarse quieto
entre los labios.³³⁸

El poema extenso sobre Emily Dickinson, *Una forma escondida tras la puerta*, muestra la constante e ininterrumpida búsqueda de una expresión poética particular, pues ahora no es el personaje biografiado la figura o voz que orienta el desarrollo del relato poético, ya que son los sujetos que rodean a la poetisa estadounidense –tanto el “Primer Testigo” y “Segundo Testigo” que vigilan constantemente a la artista, como Lavinia, la hermana de Emily Dickinson– quienes participan y complementan, desde diferentes

³³⁸ Oaxaca, Almadía, 2013, p. 15.

perspectivas, el retrato de los últimos días de encierro de Miss Dickinson. En el poema, Lavinia ocupa el lugar del biógrafo al describir la muerte de su hermana y expresar las inquietudes que se acumularon ante el silencioso retraimiento de la escritora:

¿Qué pasará hermana, con tus versos,
tus cartas, tus recetas y tanto
que con la tinta negra reanimaste?
¿Y dónde pondremos la cajita
Donde guardabas las proporciones de tu alma?
Hermana,
¿por qué te llevaste
todos los colores del mundo?³³⁹

Con este breve recorrido se evidencia el desarrollo de una propuesta artística particular en la obra de Francisco Hernández, que si bien no define o resume todas sus inquietudes creativas, sí constituye uno de sus logros poéticos más importantes: el diálogo constante con una conciencia ajena que, por sus afinidades artísticas y sus comunes preocupaciones existenciales, puede ocupar el espacio de un interlocutor único y privilegiado, mediante el cual expresar los anhelos y desdichas del ser humano atormentado por el amor, la locura y la experiencia estética. Así pues, la aparición de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* pone de manifiesto tanto la consolidación de un concepto artístico –la representación poética de personajes biografiados– que Hernández desarrolla desde sus primeros libros, como el comienzo de una constante exploración sobre las posibilidades formales y creativas del poema extenso.

2.1 CRUCE DE CAMINOS: EL POETA CONTEMPORÁNEO Y EL MÚSICO ROMÁNTICO

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, la biografía poética del pianista alemán despunta de la interioridad de Hernández, quien percibe en Schumann

³³⁹ México, Monte Carmelo, 2012, p. 83.

el reflejo aumentado de sus preocupaciones existenciales, de tal suerte que el ejercicio biográfico se manifiesta como una exteriorización del *yo* actual (biografista) en un *otro* pretérito (biografiado) que permite comprender la tragedia del hombre moderno, del héroe romántico profundamente contrariado por una realidad que no logra atemperar sus preocupaciones y sufrimientos.

La mirada retrospectiva del poeta, que se sitúa en la existencia de un artista romántico del siglo XIX para explorar las profundidades de la angustia, el amor y la locura como experiencias límite que siguen marcando la cotidianidad del hombre contemporáneo, no se propone como un ejercicio creativo arbitrario, que retoma la vida de un artista famoso con fines meramente testimoniales, sino como una posibilidad de encontrar en la historia de Schumann un conjunto de sentimientos, emociones y percepciones que apunten las contrariedades que experimenta el autor (como artista y sujeto social) en el mundo actual. Por tanto, las escrituras del *yo* y el *otro* configuran una propuesta creativa donde el autor retoma momentos puntuales y significativos de la vida de Robert Schumann para recrearlos e imaginarlos bajo las singularidades y artificios del arte poético.³⁴⁰ Sobre la construcción imaginaria y artística de la vida del pianista alemán en el extenso poema, Sandro Cohen apunta:

En este libro Hernández entabla una conversación con el compositor; se mete en su vida, en su cerebro, y escribe una biografía poética partiendo de las imágenes románticas que Schumann mismo podría haber concebido. En verdad, este libro de Hernández lleva el sello de la época del compositor: sus claroscuros, sus homenajes a la noche, a los sueños y al delirio creativo, comparten con la primera mitad del siglo

³⁴⁰ A propósito de los vínculos entre autobiografía y biografía, Georges May declara que estas escrituras del *yo* “ont en commun au moins une ambition fondamentale, celle de faire d’une vie humaine authentique le sujet d’un livre. Ambition certes démesurée et peut-être même scandaleuse, mais indispensable à l’entreprise biographique comme à l’entreprise autobiographique” (*L’Autobiographie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1979, p. 161).

XIX una sensibilidad por lo extravagante, lo enfermizo y lo irremediable. Pero todo se realiza desde *dentro* del compositor. Existe una simbiosis entre Schumann y Hernández que no permite que el libro sea un mero ejercicio de biografía en verso.³⁴¹

Si bien la intención de Francisco Hernández no es escribir una biografía en el sentido estricto de la palabra, con la solidez documental y la pretensión de objetividad histórica que requieren estos documentos, sí se orienta bajo las consideraciones conceptuales de la biografía moderna planteadas por André Maurois, la cual no pretende construir historias monumentales, en las que se entronice la vida de un hombre superior (en términos morales, políticos, sociales, etc.) como ejemplo de conducta e imitación para las generaciones posteriores; por el contrario, el ejercicio biográfico reciente se interesa por representar la complejidad de la existencia humana, de suerte que se acerca mucho más a los eventos simples que pueden expresar con mayor fuerza los sentimientos más profundos y las vivencias más determinantes en la construcción de la personalidad del biografiado.³⁴² El cambio de perspectiva es evidente: la imagen ejemplarizante del hombre público se reemplaza por la problemática vida interior y exterior del individuo. Por tanto,

Le biographe moderne, s'il est honnête, s'interdit de penser: «Voici un grand roi, un grand ministre, un grand écrivain; autour de son nom a été construite une légende; c'est cette légende, et elle seule, que je souhaite exposer. » Non. Il pense: « Voici un homme. Je possède sur lui un certain nombre de documents et témoignages. Je vais essayer de dessiner un portrait vrai. Que sera ce portrait ? Je n'en sais rien. Je ne veux pas le savoir avant de l'avoir achevé.³⁴³

³⁴¹ “Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. Goce sensual / dolor repentino”, *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 554, 14 de mayo de 1988, p. 11.

³⁴² “El biógrafo es comparable al artista pintor, al retratista llevado a elegir sin empobrecer lo que halla de esencial en el lienzo que está a punto de crear (...) Ciertamente el biógrafo va a tener que elegir entre el conjunto de datos de los que dispone, pero no se trata de sobrecargarse con cosas inútiles, sino que también debe, como artista, dar prueba de su discernimiento y valorizar los hechos significantes que puedan ser elementos aparentemente marginales” (François Dosse, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 26).

³⁴³ André Maurois, *Aspects de la biographie*, París, Au Sens Pareil, 1928, p. 21.

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* se problematizan tres aspectos centrales de la escritura biográfica: la totalidad, la veracidad y la objetividad. En el primer caso, Hernández presenta una imagen completa y general de Schumann, al respetar el orden cronológico del contenido biográfico,³⁴⁴ y plantear una estructura cerrada y circular donde la muerte del pianista se manifiesta como un retorno al nacimiento, al origen que es a la vez principio y fin, materia y ausencia del hombre: “Cuatro cirios iluminan el piano cerrado. / Flota en el aire una canción de cuna” (p. 31).³⁴⁵ En el poema se ocupan los espacios sombríos y desconocidos de la vida de Robert Schumann, pues la imaginación desbordante del poeta crea y escribe aquellos fragmentos ignorados en la existencia del pianista, como una suerte de complementación o conclusión del relato biográfico.

En segunda instancia, la apuesta por la invención o reconstrucción poética de la historia de Schumann no se funda en la veracidad o certeza de los elementos biográficos recuperados, sino en la búsqueda de una verdad profunda y humana que proyecte en la figura del pianista alemán las complejidades, triunfos y derrotas del hombre moderno. Hernández no pretende describir con exactitud la vida documentada de Schumann; por el contrario, desea construir poéticamente lo no dicho, lo no recuperado por el discurso histórico, que se detiene en la representación fidedigna de los hechos, pues carece de la libertad creativa del poeta que puede recrear la esencia misma de los sentimientos, pensamientos y situaciones que significaron la existencia del músico, y que permiten

³⁴⁴ Al respecto, Francisco Hernández declara: “Lo que cuidé bien en el poema es que siguiera un orden cronológico. Que las fechas no se confundieran ni contradijeran. Desde que Schumann nace hasta que enloquece, muere y hay la imagen final del ataúd” (*El poeta en un poema, op. cit.*, p. 298).

³⁴⁵ Francisco Hernández, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Equilibrista, México, 1988. En adelante el poema se citará de esta edición y las páginas correspondientes se darán entre paréntesis en el cuerpo del texto.

transmitir una verdad poética que trasgrede y supera la frialdad de la recopilación historiográfica.

Al escribir la biografía poética, el autor veracruzano se apropia no sólo de los procesos de reconstrucción historiográfica, sino también de los mecanismos de invención literaria, de modo que la prometida objetividad del relato biográfico se desmorona completamente con la interrupción de la subjetividad del poeta.³⁴⁶ Por tanto (aunque por otros rumbos y con otras intenciones), el poema extenso de Hernández cumple con uno de los principios de la biografía moderna, según el cual: “Every life takes its own form and a biographer must find the ideal and unique literary form that will express it.”³⁴⁷ La creación poética y la mirada subjetiva se imponen sobre el contenido histórico y el discurso objetivo que comúnmente se adjudican a la escritura biográfica; la composición del poema extenso responde claramente a la pretensión estética y necesidad expresiva de Hernández, a saber: manifestar en la vida de Robert Schumann las preocupaciones existenciales de un hombre que, sin importar su tiempo, se debate entre la vida y la muerte, el genio y la locura, el amor y el aislamiento. Así pues, en los primeros versos del poema la imagen de Schumann aparece como una presencia constante y profunda, que se funde en los recuerdos más dolorosos y familiares del poeta, de modo que la música del genio romántico “ocupa su lugar en la sala situándose, / con movimiento felinos, / entre el recuerdo de mi padre / y el color de la alfombra” (p. 3).

³⁴⁶ Sin embargo, como señala Michael Holroyd, es imposible desplazar toda mirada subjetiva de la escritura biográfica: “Toda buena biografía es intensamente personal, porque es, en realidad, la historia de la relación entre un escritor y su biografiado. Pero los biógrafos también se esconden detrás de sus biografiados, habitando esos espacios invisibles entre las líneas impresas” (*Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*, trad. Laura Wittner, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2011, p. 221).

³⁴⁷ Leon Edel, *Writing Lives. Principia Biographica*, Nueva York, Norton & Company, 1985, p. 30.

La escritura poética de la vida de Robert Schumann no surge como una exhibición erudita o un simple experimento creativo en la obra de Francisco Hernández; por el contrario, este tipo de poemas extensos manifiesta la necesidad expresiva del poeta,³⁴⁸ que al profundizar en la existencia del *otro*, del músico romántico, reconoce una voz y una realidad que, desde el espacio memorable del arte, la escritura y la muerte, proporcionan una suerte de reflejo desde el cual manifestar sus preocupaciones más íntimas y persistentes.³⁴⁹ La vida breve y dolorosa, pero llena de música y poesía, de Robert Schumann se presenta como el más idóneo de los cauces para liberar la voz desolada de Hernández frente a su lamentable realidad:

Hoy converso contigo, Robert Schumann,
te cuento de tu sombra en la pared rugosa
y hago que mis hijos te oigan en tus sueños
como quien escucha pasar un trineo
tirado por caballos enfermos.
Estoy harto de todo, Robert Schumann,
de esta urbe pesarosa de torrentes plomizos,
de este bello país de pordioseros y ladrones
donde el amor es mierda de perros policías
y la piedad un tiro en parietal de niño. (p. 5)

En la imagen de Robert Schumann el escritor veracruzano no sólo se proyecta como sujeto lírico dentro del poema, pues reconoce en el músico alemán una presencia viva, que se crea y transforma en el texto; es decir, más allá de ser un reflejo o una conciencia doble del poeta, Schumann es el interlocutor que permite a Hernández, en la construcción del

³⁴⁸ Sobre la creación de su poema, el escritor veracruzano comenta: “El poema lo escribí en mi cuarto, cuando vivía aun con mi esposa y mis hijos. Por eso combino en los versos escenas familiares. Mis hijos aparecen dos veces en el poema: en el primer fragmento, cuando hago que oigan a Schumann en sus sueños, y en el octavo, al discurrir que ‘inventan en su cuarto mundos mejores’. En la introducción, cuando hablo de mi padre, es porque acababa de morir, y yo tenía muy vivo el dolor. Quise que las escenas familiares sirvieran como contraste subjetivo con el mundo de Robert y Clara” (*El poeta en un poema, op. cit.*, p. 298).

³⁴⁹ En el poema de Hernández, “el poeta sale de sí mismo a buscar su propia música, la palabra que dé en el centro, absoluta; y encuentra el deseo frustrado y angustiado del otro, que también es el suyo” (Joaquina Rodríguez Plaza, “Asedios a Francisco Hernández”, *Fuentes Humanísticas*, 25-26 (2002-2003), p. 122).

poema biográfico, comunicar su visión del mundo, por lo que en algunos fragmentos la historia del compositor romántico se mezcla con imágenes de la cotidianidad del escritor mexicano. De allí que “una de las partes integrales de esta obra es, precisamente, la inclusión en el texto de la presencia del autor, que se va intercalando hábilmente a lo largo del poema”.³⁵⁰ La relación textual entre biógrafo y biografiado se evidencia en la construcción formal y rítmica del poema, pues en los primeros versos, cuando el escritor se concentra en la figura de Robert Schumann como una presencia que habita su hogar, los versos son mucho más armónicos y rítmicos, con asonancia final en *e* y *o*: sueños, trineo, enfermos. Sin embargo, cuando la “realidad externa” se introduce en la composición –con anécdotas puntuales o registros de un discurso prosaico o cotidiano– la sonoridad de los versos se rompe con rimas blancas que, en cierto sentido, manifiestan la violencia del mundo exterior: plomizos, ladrones, policías.

El diálogo entre lo biográfico y lo autobiográfico en el poema extenso evidencia dos situaciones particulares: por una parte, el deseo de crear una historia de vida, de establecer una continuidad no sólo poética, sino dramática en el texto, de suerte que sobre su aparente fragmentación se despliegue una percepción de totalidad, de conexión entre las partes. Por otra parte, la construcción de una biografía mucho más íntima y “humana” de Robert Schumann, que se sostiene en la exteriorización de un *yo* por parte del poeta, de modo que en el texto confluyen tanto las situaciones familiares y percepciones del escritor veracruzano, como la creación imaginaria y poética de la figura del compositor alemán. En este sentido, la escritura biográfica esconde un deseo de construir y narrar la historia

³⁵⁰ *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 69.

propia;³⁵¹ por tanto, a la representación poética del nacimiento de Clara Schumann prosigue la aparición de algunas imágenes cotidianas del poeta: “El arroz en la cocina huele a estancias lejanas / y mis hijos inventan en su cuarto mundos mejores” (p. 9).

La ficción poética atraviesa la mirada distante y objetiva del biógrafo, así como los pensamientos y emociones del poeta, para consolidar una relación intersubjetiva entre dos conciencias artísticas que experimentan las complejidades del ejercicio rememorativo: “Una caravana de recuerdos extensos te rodeaba con / la firmeza de las madres que abrazan a sus hijos hasta / asfixiarlos. / Por tu mente cruzaban las golondrinas de Zwickau” (p. 11). El sujeto poético, entonces, reconstruye la dolorosa historia de amor entre Clara y Robert, así como la terrible oposición del viejo Wieck (maestro de piano de Robert y padre de Clara), al retomar una situación documentada en los diarios de la pareja, así como en sus múltiples biografías,³⁵² pero sin limitarse exclusivamente a la presentación del evento, ya que proporciona una visión renovada que nace de la sensibilidad poética al expresar un conflicto, una herida constante —en términos temáticos y formales, pues los encabalgamientos sirremáticos también dan cuenta del sufrimiento de los amantes, así como de la falta de armonía del entorno vital—, más que un acontecimiento consumado.

³⁵¹ A propósito de las renovaciones de la escritura biográfica moderna, Michael Holroyd ilustra las nuevas formas genéricas que asume este tipo de textos, al romper con su estructura tradicional —más descriptiva e histórica— para adentrarse en los dominios de la ficción novelesca y la subjetividad autobiográfica. “De todas las innovaciones biográficas del siglo XX, probablemente la más significativa sea la búsqueda; desde *En busca del barón Corvo*, de A.J.A Symons, publicada en 1934, hasta *En busca de J.D. Salinger*, que apareció en 1988, y en la que Ian Hamilton realiza la proeza de construir algo a partir de nada. Estos libros, que se leen como una novela de suspenso, indican que es la propia biografía la que sale a buscar un modo de renovarse. En su influyente libro *Footsteps*, Richard Holmes nos recordó que toda biografía es una búsqueda, y nos mostró cómo un biógrafo puede usar la investigación como parte del texto. Según este método, la autobiografía se vuelve un ingrediente de la biografía” (*op. cit.*, pp. 36 y 37).

³⁵² Véanse: Marcel Brion, *Schumann y el alma romántica*, trad. Pablo Manen, Buenos Aires, Hachette, 1956; Ronald Taylor, *Schumann*, trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Javier Vergara, 1987; Jean Gallois, *Schumann*, trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Espasa-Calpe, 1982; Willi Reich, *Robert Schumann. Su arte y su vida. Ensayo autobiográfico extraído de los escritos del autor y del diario íntimo de Clara Schumann*, trad. Ángel Batistessa, Buenos Aires, Ricordi, 1957; Víctor Basch, *La vie douloureuse de Schumann*, París, Félix Alcan, 1928; Michel Schneider, *La tombée du jour. Schumann*, París, Seuil, 1989.

Y sin embargo, Robert Schumann,
nunca imaginaste que aquella noche
de los besos primeros a la niña Clara,

el triste viejo Wieck, el padre gallináceo
asesor de la muerte, se fue a dormir
en posición fetal con un crucifijo entre los dientes.

Después de los conciertos la niña Clara era obligada
por el viejo Wieck a lavar cacerolas y pelar legumbres
en la cocina.
Con los ojos hinchados ejecutaba romanzas para cebolla
y filo de cuchillo, mientras pensaba en cortarse los
dedos para servirselos a su padre amantísimo en una
sopa humeante. (p. 13)

Para construir la imagen de Friedrich Wieck y de los jóvenes enamorados, Francisco Hernández se apoya en las biografías documentadas, de allí que en *Schumann y el alma romántica* de Marcel Brion también se retrata la personalidad malvada del maestro de piano: “Wieck es tan astuto como violento. Amenaza a su hija con matar a Roberto si sorprende que se cartean, a pesar de su prohibición, e introduce en la casa a un cómplice, Banck, redactor de la revista, cuya misión es hacerse amar por Clara; más adelante expulsará a Banck cuando lo juzgue inoportuno, pues no lo desea como yerno más que al mismo Schumann.”³⁵³ Asimismo, la representación del matrimonio de Clara y Robert sin el consentimiento de Wieck también surge de una reescritura que Hernández hace de la historia documentada,³⁵⁴ en la que condensa con gran fuerza expresiva las vejaciones y

³⁵³ *Op. cit.*, p. 168.

³⁵⁴ “El 15 de junio, Clara firma una petición oficial redactada en términos respetuosos, a la que el 16 de julio Roberto añade su firma a instancias mismas del Tribunal. Refugiada en casa de una tía suya, Clara se ve sostenida por su madre que, separada de Wieck desde hace muchos años, se complace en crear conflictos a su ex marido... Este último se mostrará innoble, negándose a acudir a la audiencia para retrasar los debates, patrocinando a Camila Pleyel –la efímera prometida de Berlioz– contra su propia hija, acusando a Schumann de embriaguez y de locura, lo que obligará al músico a querellarse por difamación y al Tribunal a solicitar una información supletoria el 18 de diciembre de 1839, antes de condenarle a doce días de prisión por «acusación sin pruebas» (...) Las dilaciones de Wieck y de la justicia han aplazado hasta el verano de 1840 el desenlace de la crisis. Por fin, el 1 de agosto de 1840, el Tribunal autoriza el matrimonio de Roberto y Clara. Se celebra

dificultades que superaron los futuros esposos,³⁵⁵ las cuales preludian el sino trágico y doloroso de su relación marcada por la locura y la muerte:

El viejo Wieck te odiaba.
¿Cuántas veces te amenazó de muerte?
Te llamaba borracho y manirroto,
Te escupía recordándote la locura
y el suicidio de tu hermana.
Sospechaba que tal enfermedad era tu herencia:
No quería ese destino para su hija,
la codicia a flor de estipendio.
Pero en esa ocasión la ley se puso del lado del amor
y el primero de agosto de 1840
la Corte dio su veredicto:
Clara Wieck y Robert Schumann podían casarse
sin el consentimiento del padre de la novia. (p. 15)

La estructura sentenciosa de los versos expresa la violencia y avaricia del viejo Wieck,³⁵⁶ así como la maldad y rudeza con que el mundo ataca a sus almas más sensibles: “En la buhardilla de su rabia, / el viejo Wieck hacía tintinear monedas / entre los dedos sarmentosos. / Esa era la música que realmente amaba” (p. 17). En el poema extenso se incluyen otros episodios de la vida del músico alemán, como el momento en que viaja a Dresde, la llamada “Florencia alemana”, y se encuentra con una ciudad burguesa, alejada

discretamente por un amigo, el pastor Augusto Wilderhanne, el 12 de septiembre, en la iglesia de Schönefeld” (J. Gallois, *op. cit.*, p. 63).

³⁵⁵ La lucha del hombre con las fuerzas divinas y humanas en la defensa de su relación amorosa es uno de los temas más recurrentes del romanticismo. Por tanto, la preocupación de Hernández por representar poéticamente la rivalidad entre Schumann y Wieck no sólo responde a la recuperación del documento biográfico, sino también a la manifestación del espíritu romántico que atraviesa el escrito. En su artículo “Imágenes y la imaginación romántica”, David T. Gies afirma: “Con frecuencia un pariente se pone entre los amantes, y el héroe se encuentra con la necesidad de romper esas barreras; se resuelve a derribar las murallas de oposición, y la rebelión que esto representa se exterioriza en su lucha contra poderes políticos” (en *El romanticismo*, ed. David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, p. 146).

³⁵⁶ La figura de Wieck, como maestro de piano que tuvo gran influencia en la vida de Robert Schumann, aparece como una fuerza contrapuesta que fortalece la comprensión del músico alemán como héroe romántico, pues en palabras de Rafael Argullol: “El hombre no lucha contra su miseria, sino contra los otros hombres. En la sociedad humana se desencadena una guerra perpetua; mas no como antaño, en la que la competición estaba dictada por leyes de heroísmo y nobleza, sino atendiéndose a las mezquinas reglas de la rapacidad” (*El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 225 y 226).

de toda expresión artística,³⁵⁷ que no es el espacio de dicha y realización que tanto necesitaba para no caer en los abismos de la amargura y el retraimiento: “Y atrás dejaste la Florencia germana / sabiéndote vacío y sucio, / símil de alcantarillas / que hasta las ratas desprecian” (p. 21). La progresiva locura que ataca a Robert Schumann luego de su desafortunada estadía en Dresde es registrada por Clara en su diario personal:

El viernes 17, por la noche, hacía poco que nos habíamos acostado cuando Roberto volvió a levantarse y empezó a anotar un tema, que, según manifestó, le había sido cantado por un ángel. Cuando lo hubo terminado volvió a acostarse y luego fantaseó toda la noche, con los ojos siempre abiertos y vueltos hacia el cielo; estaba firmemente convencido de que ángeles revoloteaban a su alrededor haciéndole las revelaciones más sublimes; y todo esto en música maravillosa; según Roberto, los ángeles nos dijeron palabras de bienvenida y agregaron que antes de terminar el año nos encontraríamos reunidos con ellos. Llegó la mañana, y con su arribo un terrible cambio. Las voces angélicas se trocaron en voces de demonios, con música espantable; los demonios le dijeron que era un pecador y que querían arrojarlo al infierno.³⁵⁸

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* Francisco Hernández expresa la terrible angustia que persigue al músico alemán en su locura, entre las voces angelicales que alimentan su inspiración y las fuerzas malignas que arrebatan su tranquilidad: “–Si pudieras oír la música que gira en mi cabeza, / le decías a Brahms ahorcándolo, sacudiéndolo, / persiguiéndolo por todos los incendios que adornaban tu casa” (p. 21). La vocación musical que redime a Schumann de los infiernos, pero que también lo sitúa al borde del abismo, se presenta con todas sus implicaciones y sinsabores cuando el artista decide inmovilizar su dedo anular derecho para alcanzar una mayor destreza en la

³⁵⁷ “En el otoño de 1844, la familia Schumann se instala en Dresde. La ciudad tiene a gala ser la capital de Sajonia y ser llamada «la Florencia alemana» (Herder), lo cual no le impide ser «un desierto musical», como diría Wagner. La vida parece embotada, con sus funcionarios, sus cortesanos anticuados y su atmósfera enrarecida, debido al espíritu pequeño burgués, satisfecho del arte rococó y poco abierto a las innovaciones (...) Ese clima, deprimente para un compositor, no era el más indicado para remontar la moral de Schumann” (J. Gallois, *op. cit.*, p. 85).

³⁵⁸ W. Reich, *op. cit.*, p. 89.

interpretación del piano, sin sospechar que esta operación atrofiaría definitivamente el movimiento de su mano y con ello acabaría con su ilusión de convertirse en un prodigioso intérprete, hecho que marcó negativamente su existencia: “Ni la sangre de toro recién sacrificado. / Nada, ni los besos de la niña Clara, / devolvieron la vida a los dedos / que aniquilaste en tu mano derecha” (p. 23). Todos estos eventos condujeron a Schumann a un intento de suicidio,³⁵⁹ que en el poema de Hernández se representa como el momento justo en que el compositor romántico se hunde en los abismos de la locura y acude al llamado de las voces que lo arrebatan de la realidad:

Sin saber cómo llegaste a la mitad de un puente y las
voces que roían tu cerebro hicieron posibles la caída.
En el fondo del río escuchaste por última vez la música
de tu alma y del sumidero de los ahogados se desató
el olor de la inocencia.
Una red te hizo salir a la superficie.
Un pescador te subió a su barca.
Las voces de ángeles y demonios habían cesado.
Sólo se oyó la tuya que clamaba:
—¡Debo obedecer a los dueños del silencio!
¡No soy digno del amor de Clara! (p. 27)

El contenido biográfico estructura el desarrollo del poema extenso. Por tanto, sus últimas secciones relatan la estadía de Schumann en el manicomio de Enderlich —“El atardecer rodeaba de angustia su cabello, / El aire tenía peso de vapor subterráneo” (p. 29)— y su desenlace fatal consumido por la locura —“Antes de traspasar Las Puertas de Marfil o de Cuerno, pronunciaste / tus últimas palabras: *mi y conozco*” (p. 31). La expresión final de

³⁵⁹ “Y es el 27 de febrero, víspera de Carnaval, cuando por patética ironía de la suerte, se produce el gesto irremediable. Súbitamente, Schumann sale de su domicilio y va a arrojar al Rhin. ¿Acto de demencia o, por el contrario, último acto de desesperación lúcida? Nadie pudo decirlo. Unos marineros le salvaron de las aguas cenagosas. Cinco días después, y a petición suya un coche de punta le lleva al manicomio de Enderlich, cerca de Bonn, en donde llevará durante dos años, una existencia casi completamente vegetativa” (J. Gallois, *op. cit.*, p. 110).

Robert Schumann, que es interpretada por Clara en su diario personal,³⁶⁰ pone de manifiesto tanto el conocimiento que Hernández tiene de los documentos biográficos, como la fractura del alma romántica que se expresa en el desajuste entre el ser y la razón, en la difícil comunión entre la interioridad individual y el mundo cognoscible. Así pues, realidades, conceptos y visiones aparentemente tan disímiles encuentran en la construcción narrativa y dramática del relato biográfico y del poema extenso un espacio de confluencia en el que expresar una visión profunda y compleja del hombre moderno.

2.2 LA MUSICALIDAD DEL POEMA DRAMÁTICO

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, la naturaleza dramática del poema³⁶¹ posibilita resolver estructuralmente la compleja representación de una conciencia ajena que contiene la visión del mundo del poeta, sin perder por ello su fuerza expresiva e individualidad dentro del escrito.³⁶² Para T. S. Eliot, la poesía dramática proyecta tres voces o esferas del discurso que permiten comprender la compleja relación entre la voz del poeta y la del personaje en la composición:

³⁶⁰ “¡Mi Roberto, así hube de volverte a ver! ¡Con qué dificultad me fue preciso reconocer tus queridos rasgos! ¡Qué imagen dolorosa! Hace dos años y medio me fuiste arrebatado, sin despedida; con tanta pesadumbre en el corazón yacía yo a sus pies, y apenas si me atrevía a respirar. Sólo de cuando en cuando me regalaba Roberto una mirada nublada pero indescriptiblemente suave. A su alrededor todo me parecía sagrado, incluso el aire que el generoso barón respiraba. Al parecer hablaba mucho y siempre con los espíritus, y no toleraba que alguien permaneciese largo tiempo en su compañía; entonces se mostraba intranquilo y era casi imposible entender lo que hablaba. Una única vez comprendí ‘mi’, y seguramente quería decir ‘mi Clara’, puesto que al pronunciar aquella palabra me miraba con ternura. Luego dijo una vez ‘conozco’ –quería significar ‘a ti’, probablemente” (W. Reich, *op. cit.*, p. 105).

³⁶¹ Sobre la particularidad del poema dramático, Stephen Summerhill apunta que la “ambiguity in the relationship between poet and speaker leads Alan Sinfield to situate the genre halfway between lyric and narrative poetry, with structural characteristics of both” (“Luis Cernuda and the Dramatic Monologue”, en *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, ed. Salvador Jiménez Fajardo, Cranbury, Associated University Press, 1989, p. 142).

³⁶² Para Mónica Velásquez Guzmán y Alberto Paredes, las propuestas biográficas en la obra de Francisco Hernández se estructuran como poemas dramáticos que proyectan una de las preocupaciones más evidentes del escritor veracruzano: la reconstrucción de vidas ajenas que exterioricen los conflictos del hombre moderno y, con ello, las tribulaciones del propio poeta. Para Velásquez, “la definición más próxima de lo que sucede con las voces en *Moneda de tres caras* es la llamada ‘poesía dramática’, género fronterizo entre la lírica y el drama y que, como mencioné al inicio de este capítulo, se define por presentarme un hablante en una situación concreta y con un discurso directo dirigido a su interlocutor” (*op. cit.*, pp. 40 y 41).

La primera voz es la voz del poeta hablándose a sí mismo –o a nadie. La segunda es la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia, grande o pequeña. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso: cuando dice, no lo que diría en nombre propio, sino lo que puede decir dentro de los límites de un personaje imaginario que habla con otro personaje imaginario.³⁶³

En el poema de Hernández el músico alemán no aparece simplemente como una excusa que permite al poeta expresar su comprensión del mundo desde un personaje histórico que manifiesta los conflictos o desazones del hombre moderno, ya que Robert Schumann también se presenta como una voz con identidad propia que se construye espiritual y vivencialmente en el escrito, de modo que la estructura dramática no sólo encausa las perspectivas que confluyen en el poema, sino que también fortalece la imagen del compositor alemán como un sujeto con pensamientos y sentimientos humanos y mudables. En este sentido, *De cómo Robert Schumann fue vencido por lo demonios* continúa con la tradición de poemas dramáticos románticos, que se caracterizan por

la transformación que tanto el poeta como su personaje poético experimentan dentro de y mediante el hecho del poema. El personaje evoluciona dentro del poema al descubrir nuevas facetas de su carácter mediante el encuentro con el mundo exterior. El poeta romántico –identificándose con el ‘yo’ del poema– ‘descubre su idea a través de un intercambio dialéctico’ con la realidad circundante.³⁶⁴

Además de la relación dialéctica entre el *yo* y el *otro* que estructura el poema dramático, otro aspecto sobresale en la construcción de esta expresión literaria: la comprensión del ritmo poético como elemento constitutivo en el desarrollo del mundo representado,³⁶⁵ situación que resulta mucho más evidente en el poema extenso de

³⁶³ *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992, p. 95.

³⁶⁴ Akram Jawad Thanoon, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea (Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1990, p. 32.

³⁶⁵ Al hablar de *Hamlet*, T. S. Eliot afirma que “es gran poesía, y es dramática. Pero no sólo hay poesía y drama, sino también algo más. Si analizamos bien, emerge una suerte de diseño musical que refuerza el movimiento dramático y es inseparable de él. Nos ha controlado y acelerado el pulso de la emoción sin que lo notáramos” (*op. cit.*, p. 80).

Hernández, donde no sólo la narración cronológica de la vida de Schumann conecta los distintos fragmentos textuales, pues el elemento musical –que se manifiesta como el impulso vital del personaje biografiado– motiva la construcción de imágenes poéticas, secuencias rítmicas internas y actúa como mediador en la relación que el hombre mantiene con lo divino y lo profano. El espíritu romántico que alimenta la existencia del compositor alemán se manifiesta en la confluencia entre poesía y música, tan importante en la creación artística del siglo XIX:

(...) en la época romántica, música y poesía fueron llevadas a una alianza más íntima y, de hecho, se fundieron en la forma de arte romántica por excelencia, la *Lied* alemana, donde, por ejemplo, el verso de Wilhelm Müller y la música de Schubert aparecen en perfecta armonía. (...) Las dos esferas de música y lenguaje se acercaron también de otra manera, mediante el esfuerzo consciente de ciertos poetas y hombres de letras, por desarrollar lo que podríamos llamar un estilo musical de escritura.³⁶⁶

Así pues, no se trata de una arquitectura poética que emula la estructura melódica de la música de Schumann,³⁶⁷ sino de la importancia que lo musical –como sonido y concepto– ejerce en el poema de Hernández, al vincular los diferentes pensamientos y emociones del compositor alemán, que percibe su realidad interna y externa a partir de los tonos y armonías que comunican su espíritu con el espacio exterior. Desde el epígrafe de la composición, tomado de la obra *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, se apunta la intrínseca relación entre música y poesía que se proyecta en el escrito:

³⁶⁶ Hans Georg Schenk, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 256.

³⁶⁷ En la primera entrevista que realicé a Francisco Hernández, el 22 de agosto de 2014, en su departamento de la colonia Roma, le pregunté si su poema seguía en algún sentido la estructura musical de las composiciones de Schumann, a lo que el escritor me respondió: “No. Ahí todo obedeció a algo muy intuitivo. Nunca dije: ahora me voy a poner a oír sólo música de Schumann y a ver si puedo trasladar un poco de eso, pasar ese palpitar al texto. Y resulta que no, que nunca me lo propuse, y que todo fluyó normalmente, un poco tan ajeno a veces a la música. No a los sonidos, pero sí a la música. Qué te puedo decir, que llegué a escribir a mi oficina –yo fui publicista durante 25 años– de Copywriter o de Director Creativo, en mi máquina mecánica con audífonos mientras estaba oyendo otro tipo de música que no tenía que ver ni con la música clásica. Ahorita se me va cuál era el disco que estaba oyendo. No tenía que ver, era un poco jazzado todo, y era música de piano. A ese grado puede uno llegar a hacer la abstracción, yo creo.”

Podría ser que la música y la poesía
fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas
que se necesitan mutuamente como la boca
y el oído, pues la boca no es más que un
oído que se mueve y que contesta. (p. 1)

La conexión de Robert Schumann con la realidad exterior no se limita a la exploración sensible de los objetos y seres que le rodean, pues reconoce en los sonidos de la naturaleza, en el armónico circular del río, una melodía interna que se enlaza con su espiritualidad.³⁶⁸ El alma humana forma un todo con el *anima mundi* que se expresa a través de la música y la poesía: “Te persiguen abejas por el campo. / Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y, / bajo el agua, escuchas por primera vez / la música de tu alma” (p. 7). La música, entonces, es el puente que comunica al hombre con la naturaleza; por tanto, la representación poética del mundo, con sus paisajes y situaciones, se expresa en versos que despiertan la imaginación visual y sonora del lector. La delicadeza de las mariposas, la sinfonía de las corrientes del río y la atmósfera taciturna de la guerra se expresan en las siguientes líneas: “Un piano cubierto de mariposas blancas. / Un río que arrastra novecientos violines. / Un *cello* aplastado por máquinas de guerra” (p. 5). La música surge como una esencia divina o un artificio mágico que activa al mundo y sus objetos:

Para que ruede la luna, música de Schumann.
Para pintar un bosque, música de Schumann.
Para pulir una medalla, música de Schumann.
Para que llegue el viernes, música de Schumann.

³⁶⁸ En este sentido, Schumann retoma la comprensión romántica de la naturaleza como “un organismo animado y no como un organismo divisible en sus diversos elementos (...) una intuición esencial, común a todos los que obedecen a la necesidad de reducir la multiplicidad de las apariencias a una Unidad fundamental. Si se la considera en el tiempo, la naturaleza aparece como un ciclo infinito en que toda existencia individual nace y muere, sin tener sentido más que por su subordinación al conjunto. En el espacio, la naturaleza abarca todos los fenómenos, cada uno de los cuales refleja y reproduce simplemente la vida total” (Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 98).

Para seguir a las hormigas, música de Schumann.
Para encender fogatas, música de Schumann.
Para que cante el ruiseñor, música de Schumann.
Para recordar a Jomí, música de Schumann. (p. 17)

Además de estructurar un ritmo interno en el poema,³⁶⁹ la construcción anafórica de los versos proporciona un sentido ritual a la expresión musical, ya que las estrofas asemejan letanías que invocan a los espíritus del arte para que el hombre y su mundo puedan continuar con su natural discurrir. La música de Schumann, entonces, moviliza al hombre – “Para encender una fogata, música de Schumann”–, al artista –“Para pintar un bosque, música de Schumann”–, a la naturaleza –“Para que cante el ruiseñor, música de Schumann”–, al cosmos –“Para que ruede la luna, música de Schumann”–, e incluso, al poeta veracruzano y sus nostalgias –“Para recordar a Jomí, música de Schumann”–. Es en el estado de locura cuando la música se apodera por completo de las sensaciones y experiencias del artista romántico, al convertirse en el único vínculo entre el ser, el mundo y sus contingencias: los objetos pierden su forma y consistencia al transformarse en notas, movimientos y melodías que componen la gran sinfonía universal.

La canción de la noche te sorprendió callado.
El mundo puso a tus pies su música incansable.
Frenético, con el semblante descompuesto por la fiebre, comenzaste
a transcribir el *adagio* de astros que se deshacían en la otra pieza,
el *scherzo* de un árbol contra otro, el *prestissimo* de tu
respiración condenada. (p. 25)

³⁶⁹ En este sentido, vale señalar junto a José Francisco Conde Ortega que “Francisco Hernández es un poeta que ha hecho del ritmo poético uno de sus mejores atributos. En este poemario lo demuestra. Maneja el verso suelto con la certidumbre de haber templado sus armas en la lectura y en la escritura constante. Hace acopio de figuras poéticas siempre de manera significativa; así, por ejemplo, la anáfora cuando repite el nombre de Schumann al final de cada verso: también la sinestesia y la gradación. Aunque, muchas veces, el lenguaje se despoja de figuras y transcurre discursivo y conversacional, desnudo de artificios” (“*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*”, de Francisco Hernández. El mito y la destreza”, *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 555, 21 de mayo de 1988, p. 13).

En consecuencia, en el poema extenso de Hernández confluyen dos expresiones artísticas que complementan el discurso poético: la forma dramática y el concepto musical. En el primer caso, la representación dramática de situaciones y personajes permite conectar las voces y acontecimientos que configuran la composición, proporcionando una arquitectura sólida y dinámica al poema extenso, al encadenar realidades fácticas y ficcionales sin que ninguna de ellas pierda completamente sus cualidades dentro del universo poético. En el segundo caso, lo musical se manifiesta como una forma de comprender y representar la realidad poética, pues más allá de la naturaleza rítmica y melódica del lenguaje lírico, en la composición de Hernández la música sustenta la relación espiritual y sensible que Robert y Clara Schumann tienen con el mundo, con sus presencias divinas y diabólicas.

2.3 LA IMAGEN POÉTICA

Otro factor relevante en la poesía de Francisco Hernández es la creación de imágenes sugerentes y renovadoras, que mezclan lo visual con lo sonoro, lo real con lo onírico, el presente con el pasado y, por tanto, responden a una comprensión fuertemente sensorial, creativa y profunda del mundo representado. En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* Hernández yuxtapone objetos y expresiones de diversos espacios o ámbitos de la realidad, para construir imágenes poéticas que sobrepasan la conciencia intelectual del lector, al despertar diferentes sensaciones y emociones que manifiestan la complejidad del universo poético.³⁷⁰ La plasticidad en la obra del veracruzano surge, muy

³⁷⁰ Para Alberto Paredes, en el poema sobre Robert Schumann “es especialmente importante el acto de *mirar*; el poeta en esta ocasión no recuerda, no rememora un hecho personal, un amor contrariado, sino que mira, visualiza un placer, inventa un mundo de locura donde la creación es la única fuerza dominante. Mira la música que le mostrará una gran cantidad de imágenes, y entonces traerá sus recuerdos, pero los mirará

probablemente, de su amplia labor como publicista, pues como declara en un texto sobre el proceso creativo de su poema extenso, desea que el escrito “parta de la contemplación. Porque más que oír la música es *verla*, como si fuera una lámpara o un cuadro, y a partir de allí darse cuenta que la música es también otras cosas. Por algo la música tiene color. Por algo se habla en términos musicales de *tonos*”.³⁷¹ Precisamente los primeros versos del escrito revelan la naturaleza sinestésica de la imagen poética, donde la melodía se aprehende y se comprende mediante la experiencia visual, y viceversa: “Miro la música de Schumann / como se ve un libro, una moneda / o una lámpara” (p. 3).

La intención de Hernández es componer imágenes poéticas que relacionen diferentes niveles de la realidad, las cuales exterioricen emociones y percepciones que serían comunicables si se acude a la representación imitativa del mundo exterior. En algunas secciones el poema incluso transgrede el campo de lo verosímil, de lo real y lo factible para refugiarse en las profundidades del inconsciente, de la experiencia onírica, de suerte que el sueño, la fantasía y la locura pasan a ocupar un lugar central en la construcción del relato biográfico. Aunque *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* no es un poema surrealista, pues integra acontecimientos históricos y biográficos constatables, además de presentar una estructura narrativa y dramática que implica una continuidad temática y temporal en el desarrollo del discurso poético, se puede señalar que el texto de Hernández responde en algunos segmentos a la estética surrealista en la que, como señala Octavio Paz, “las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la

también y los transformará en palabras de un poema. El hecho de que muchas partes del poema estén escritas en tiempo presente incrementa esa sensación de describir algo que está mirando” (*Haz de palabras...*, op. cit. p. 76).

³⁷¹ *El poeta en un poema*, op. cit., p. 297.

locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real”.³⁷² Un sueño recurrente de Clara Schumann se integra en el desarrollo biográfico, al anteceder la representación poética de algunos sucesos de la Revolución alemana presenciados por la familia Schumann en su estadía en Dresde. Por tanto, en el poema la experiencia onírica tiene la misma importancia que el dato histórico. En el sueño de Clara:

Un grupo de caníbales, perteneciente a la tribu de Los Cortadores de Cabezas, la mira durante horas, casi sin respirar y sin mover los párpados.
Ella, incapaz de enfrentar aquellos ojos, le da vuelta a las páginas con un temblor que ahuyenta los mosquitos.
Los nativos que la cercan desconocen el amor y la distancia, la soledad, el acto de mirar y la nostalgia.
Ella los recordará siempre que llueva.
Ellos soñarán con su garganta sin saber qué es un sueño y la olvidarán lentamente sin saber que la olvidan. (p. 19)

La presencia de los caníbales interrumpe abruptamente en el paisaje de los ríos, bosques y ciudades alemanas proyectado en el poema; asimismo, los encabalgamientos fracturan la construcción armónica de la estrofa anterior –“Para seguir las hormigas, música de Schumann. / Para encender la fogata, música de Schumann.”– y manifiestan el deseo de conjuntar narración y poesía. Así pues, la inclusión del sueño revela la naturaleza salvaje e impredecible del ser humano, particularmente de los personajes del poema extenso que no conducen sus existencias por los senderos de la cordura y la moderación, sino guiados por las fuerzas irrefrenables de la locura y el arrebató.³⁷³ Por tanto, la estética surrealista de la

³⁷² “El surrealismo”, en *El surrealismo*, ed. Victor García de la Concha, Madrid, Taurus, 1982, p. 39.

³⁷³ En este sentido, la indagación en el terreno de lo onírico y lo inconsciente debe ser leída en clave romántica, pues en el sueño el hombre se aleja de su violenta y escindida realidad exterior para reinsertarse en la unidad primera, donde lo humano, lo sagrado y lo natural están completamente conectados y armonizados en una visión absoluta y magnífica del mundo y sus misterios. De allí que Albert Béguin señale que: “El Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico, como

imagen poética descubre, en cierto sentido, el principio contradictorio e irreconciliable que motiva la experiencia trágica de Clara y Robert Schumann, quienes están atrapados en una situación compleja que los enfrenta diariamente con la vida y la muerte, con la realidad y el ensueño, de modo que la representación del mundo exterior está animada por la imaginación delirante que consume sus reflexiones:

Imaginabas con el corazón
que contiene las yemas de los dedos
y con la firme raíz de tu reflejo.

Imaginabas con la temperatura de tus orejas,
con los músculos tensos de tu espalda
y con la sal que agrietaba tu bóveda palatina.

Imaginabas con tu aire de personaje ficticio,
con las escamas de tu garra futura
y con el polvo que se adhería a tus zapatos. (p. 13)

La conciencia imaginativa no sólo involucra la construcción mental de una realidad difusa, ya sea por su inexistencia fáctica –situándose en los dominios de la ficción–, o por su lejanía temporal –aislada en el pasado o proyectada en el futuro–, pues nace como una emoción anclada en el corazón, que se alimenta de la percepción que el hombre tiene de sí mismo, de su reflejo, y de las sensaciones que provoca el mundo que descubre con las yemas de sus dedos. Robert Schumann no sólo imagina con su mente, sino con todo su cuerpo –sus orejas, su espalda, su boca–, de tal modo que su mundo personal se concibe en el constante diálogo entre lo ficticio de su personaje y la realidad material del polvo que se acumula en sus zapatos. Las composiciones de Hernández sorprenden “por el sinúmero de sugerencias y mundos que provoca. En sus poemas podemos escuchar una sinfonía de

para el místico, la Noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos” (*op. cit.*, p. 485).

Schumann, oler el mango de manila, picarnos la lengua con el chagalopolin, o ver estallar una granada ante nuestros ojos. Sus palabras, al nombrar el mundo lo aprisionan, lo convierten en una nueva realidad”.³⁷⁴

2.4 CREACIÓN MITOLÓGICA DE LOS PERSONAJES

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* lo mítico y lo histórico confluyen en la representación poética de sus personajes: a la reconstrucción histórica de relatos vitales se suma la creación verbal y estética de un universo posible. Si bien la narración cronológica de la vida de Clara y Robert Schumann se apunta y sustenta en sus diarios personales y posteriores biografías, el texto recurre al pensamiento mítico y al animismo para expresar la prodigiosa realidad que germina en el nacimiento y encuentro de los amantes. En este sentido, la relación entre hombre y naturaleza se aleja del pensamiento instrumentalista moderno, para descubrir la sinergia del artista romántico con los ciclos naturales, que en su conjunto integran la voluntad creativa que proyecta todas las situaciones, presencias y experiencias del entorno vital, pues, como señala Rafael Argullol:

El «hombre romántico» siente una particular repugnancia hacia la idea de «dominar la naturaleza». Su relación con ella no es ni religiosa ni científica y sí tiene mucho de mágica. No rehúsa conocerla, pero se niega a vejarla con la rudeza propia del positivismo. Sus enigmas le fascinan tanto como le inquietan; de igual modo que en el Renacimiento, la naturaleza es magia y vida.³⁷⁵

El extenso poema no se limita a la reproducción fidedigna de una historia de vida, dado que presenta un mundo posible mediado por lo divino y lo profano, por lo vital y lo mortuorio. Así pues, la objetividad y causalidad del tiempo histórico se quiebra en algunos

³⁷⁴ Martín Camps, “La poesía de Francisco Hernández”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 7 (1998), pp. 37 y 38.

³⁷⁵ *Op. cit.*, p. 17.

segmentos de la composición, donde confluyen diferentes realidades (del sueño y de la vigilia, del músico y del escritor) en la construcción de un universo poético con sus propias leyes y dinámicas, que responde al vínculo espiritual entre los amantes como fuerza productora y dinamizadora de los sucesos, conflictos y emociones expresados en el poema. En determinados momentos el tiempo histórico es reemplazado por un tiempo mítico y sagrado que anuncia la creación de una nueva realidad. A propósito de la naturaleza de lo mítico, Mircea Eliade señala que es:

el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobre-natural») en el Mundo.³⁷⁶

Precisamente, en la obra de Hernández el nacimiento del músico alemán se expresa en una narración mítica que desplaza el contenido cronológico y biográfico del evento, para concentrarse en la creación de una naturaleza renovada y maravillosa que acompaña la presencia de estos seres sobrenaturales, quienes reordenan la relación del hombre con lo sagrado a partir de la conformación de una armonía universal, tanto en términos musicales como espirituales.³⁷⁷ En la representación del nacimiento de Robert, por ejemplo, se establece un ineludible vínculo entre el ser y el cosmos, pues todo el espacio se moviliza y transforma alrededor del alumbramiento de este hombre extraordinario:

³⁷⁶ *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1992, pp. 12 y 13.

³⁷⁷ Sobre este particular, Miguel de Ferdinandy anota que en este tipo de narraciones “dos esferas cósmicas: humanidad y divinidad se tocan una a la otra por el estilo de expresión, que es el mito. *El mito* –definió un día Carlos Kerényi– *es el mundo al revelarse en formas de expresión de lo divino*. Y añadió: tras el mito vigente está un culto vigente. Cualquier culto expresa siempre el modo, cómo el hombre reaccionó delante de lo divino” (*En torno al pensar mítico. Nueve variaciones sobre el tema del mito en floklor, arte, poesía e historia*, Berlín, Colloquium Verlag Berlin, 1961, p. 11).

Cuando naciste surgió en el bosque
una inquietud extraña.
Criaturas belcebúes vertieron en un claro
el azogue de Los Gemelos
y una quemazón de unicornios
cimbró con su galope
el vértigo de la penumbra en disonancia
–Este niño tiene que ser un santo a su manera
dijo tu padre al contemplar tus manos.
–Será mi luz intensa, dijo tu madre
con los ojos vendados.
La mesa tuvo espigas
y relucieron lágrimas en las paredes.
Doblaron las campanas de la capilla
sin que nadie –ni el viento– las tocara.
Búhos destronados por cornejas
instrumentaron tu canción de cuna
y la noche te tornó en sus brazos
como a un relámpago recién nacido. (p. 7)

El tiempo y el espacio mitológicos componen el nacimiento del compositor romántico. La representación de la historia vital del sujeto orientada por el relato biográfico se cancela por completo, dado que su alumbramiento se ubica en una naturaleza particular, donde lo sobrenatural, lo cósmico y lo diabólico se encuentran y confrontan como fuerzas que alimentan la espiritualidad y el destino de la criatura. Desde su nacimiento Schumann se presenta como un santo maldito, como una divinidad sufriente y resquebrajada, destinada al dolor y la muerte, pues su cuna está rodeada de belcebúes y marcada por el canto de los búhos. Así pues, el poema extenso se llena de imágenes y símbolos que dibujan la realidad mítica, abstraída del tiempo rutinario y cronológico de la historia, para configurar un acontecimiento genético y fundacional que representa la aparición de una naturaleza única e indivisible, la cual no se agota con el pasar del tiempo, pues como un “relámpago recién nacido” propone una nueva forma de ser y estar de las cosas en el mundo. Francisco Hernández, entonces, aprovecha la fuerza expresiva y evocadora del mito –pues, como

señala Carlos García Gual: “Los mitos perduran gracias a su fuerza imaginativa y a su repertorio de poderosas y plásticas imágenes”³⁷⁸– para plasmar una imagen indeleble y maravillosa del músico alemán, con lo que su naturaleza heroica y trágica queda fuertemente establecida. Al igual que su esposo, Clara Schumann crea el mundo al nacer:

En la primavera conociste a la niña Clara.
Ella jugaba dentro de una jaula
con los címbalos y el armonio
que la escoltaban desde su nacimiento.
De los címbalos partía la ráfaga
que corta los glaciares.
Del armonio brotaba El Intervalo del Diablo,
que al transformarse en burbuja
iba de las guirnaldas de yeso
a los enigmas de raso
y de las margaritas enrojecidas
al temblor de tus años.
Desde ese instante se azufraron las fuentes
y tu risa tuvo la forma
de los labios de la niña Clara,
del corazón maduro de la niña Clara,
de la gracia enjaulada de la niña Clara. (p. 9)

Al igual que una deidad o musa mitológica, Clara Schumann puede alterar el mundo con su sola presencia, transformar las armonías y formas de la naturaleza con sus artes musicales. Los címbalos y armonios que acompañan a la pianista son instrumentos sagrados que tienen el poder de modificar la esencia de los objetos, sustancias y seres que habitan en el mundo.³⁷⁹ Asimismo, lo sagrado y lo profano se conjuntan en la figura de Clara y, particularmente, en su capacidad, como diosa de las artes, de estimular con su

³⁷⁸ “Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempos”, en *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, coord. Miguel Gabriel Ochoa Santos, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 16.

³⁷⁹ En este sentido, se comprende la propuesta romántica del poema, no sólo en la construcción de los personajes, sino en la representación de una naturaleza total y poderosa, que se relaciona directamente con las emociones y actitudes del sujeto, pues en el romanticismo “la naturaleza recobra sus derechos con el canto de los pájaros, la profundidad de los bosques, la belleza de los paisajes, las viejas aldeas colgadas como nidos de águilas, el encanto del cielo, puerta abierta al infinito, y con otros elementos que habían dejado a los clásicos casi indiferentes ante tales espectáculos” (J. Gallois, *op. cit.*, p. 23).

música las fuerzas prohibidas y oscuras del universo: la interpretación del Intervalo del Diablo produce una reconfiguración de la naturaleza que manifiesta una inclinación por lo trágico –“y de la margaritas enrojecidas”– y lo diabólico –“Desde ese instante se azufraron las fuentes”–. Vale señalar, entonces, que el espacio mítico “no es sólo un espacio racional, un punto de vista del espíritu, sino un espacio de estructura. La unión entre los hombres, y de estos con la naturaleza, no se presenta nunca en abstracto. Debe pisar tierra y enraizarse en el paisaje cuyo sentido ha de revelar por medio del discurso mítico”.³⁸⁰ La intérprete romántica, como deidad suprema, es el centro de un mundo mítico que atrae todas las formas y sustancias naturales –y dentro de ellas al enamorado Robert Schumann–. Por lo tanto, al desplazarse crea y modifica el espacio:

La niña Clara camina por la playa
en el límite justo de las olas
El color de su piel toca la espuma
El caracol aprende sus palabras.

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

La niña Clara camina por la nieve
con los ojos cerrados y las manos abiertas.
En sus dedos hay flores de Turingia
En sus ojos tigres de Bengala. (p. 15)

En la primera estrofa se plasma la inherente conexión entre la pianista y su entorno, que recuerda las representaciones de los dioses griegos, particularmente de Afrodita nacida entre la espuma del mar. El entorno no realza la belleza de la mujer; por el contrario, es ella quien proporciona una estética y armonía a la naturaleza. Por lo tanto, las olas se contienen

³⁸⁰ María Valentina Pabello Olmos, *El discurso mítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991, p. 13.

ante sus pasos, las espumas se tiñen de la blancura de sus pies, y los sonidos marinos se acompañan de su voz. Así pues, en la segunda y tercera estrofa se reafirma la imagen mítica de Clara Schumann como una deidad que contiene y dirige la vitalidad natural, pues sus labios llenos de agujas de pino y sus manos premiadas con flores de Turingia son ejemplo de fertilidad. Sin embargo, la simbiosis con lo natural y lo cósmico está marcada por el espíritu trágico y violento que condena a los amantes; de allí que una pared de hiedra se levante alrededor de la mujer, como un obstáculo que expresa la dolorosa comunión entre el compositor y la intérprete alemana. En este sentido, Francisco Hernández propone una construcción no sólo biográfica sino mítica de los personajes, de modo que alcancen una naturaleza intemporal que comunique las heridas del espíritu romántico y las angustias del hombre moderno.

2.5 LA TRAGEDIA DEL HÉROE ROMÁNTICO

Las diferentes voces, situaciones e imágenes poéticas del texto de Hernández proyectan en su conjunto una visión romántica de la existencia, en la que el músico –como artista y amante– está atrapado en los dominios de lo diabólico, la locura y la muerte. En su poema extenso, el veracruzano “desea volver a captar las potencias oscuras del ser humano, que los románticos trataron de superar examinando el dualismo del yo y el universo, no como un reproductor de imágenes ni sonidos, sino organizando sombras”.³⁸¹ El sentimiento romántico que consume la existencia del matrimonio Schumann –en consonancia con las búsquedas vitales, filosóficas y estéticas de su época– se representa en el sentido trágico, de fracaso y desolación que asedia a la pareja; en la ruptura interna del ser, del artista, en su constante lucha con lo sagrado y lo diabólico, con las fuerzas creativas y destructivas que

³⁸¹ J. Rodríguez Plaza, *op. cit.*, p. 119.

acechan su atormentado espíritu; y, por último, en el anhelo romántico de encontrar un sentido de verdad, belleza y pureza en la caída y el infortunio. Por tanto, como señala Angélica Tornero, “si Hernández acude al romántico que fue Schumann, no lo hace por aplicarse a exaltar el romanticismo decimonónico alemán. No se trata de evocar discontinuadas formas literarias o de infiltrar discutibles flujos conceptuales”,³⁸² ya que el veracruzano descubre en su poema extenso el permanente desajuste entre las pasiones humanas y la indolente realidad, entre el ansia de absoluto y el fracaso de lo universal; de allí que su aspiración sea “poetizar la realidad aún en sus aspectos más sórdidos, cantar al borde del abismo, encontrar la belleza al borde del infierno a pesar de todo y contra todo”.³⁸³

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* se proyecta el sentimiento de ruptura y fracaso que la modernidad atestigua desde el romanticismo, el cual termina por manifestarse en las crisis existenciales del hombre actual quien, como el héroe romántico, intenta armonizar lo divino y lo demoniaco, lo propio y lo ajeno, la luz y la oscuridad, entre otros elementos violentamente separados en el pensamiento moderno y racional.³⁸⁴ Por lo general, la empresa reconciliatoria es trágica e infructuosa, de modo que el sujeto contemporáneo experimenta el amargo desengaño del espíritu romántico, que siempre rema a contramarcha, tarea prometeica y sisífrica de quien probablemente nunca

³⁸² *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 63.

³⁸³ Francisco Javier Larios, “Si el infierno es un decir...”, *Viento. Periodismo cultural en Morelia*, coord. Elizabeth Ross, Morelia, Instituto Michoacano de Cultural, 1996, p. 88.

³⁸⁴ Al respecto, Alfredo De la Guardia apunta que “estéticamente, el Romanticismo vio el mundo subjetivamente. Levantó la realidad hacia el ensueño y la acción por medio de la fantasía. Vislumbró, ilusionadamente, mundos ideales. Alternó el acto y la reflexión. Extendió el horizonte hacia el oriente. Sondeó los misterios de la vida humana y del *más allá*, porque inició la búsqueda del *Ser* y su relación con el Universo. Buscó en la Naturaleza el alivio de la clausura ciudadana, alzando los ojos hacia las estrellas” (*Poesía dramática del romanticismo*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973, p. 12).

desembarcará en una nueva playa. En las figuras de Robert Schumann y de Francisco Hernández, como voces y presencias en el extenso poema, se manifiesta la tragedia del artista romántico, quien

sabe que la armonía (*homeostasis*) entre él y su mundo depende en gran medida de “los otros”, de ese universo profano que no comparte su sensibilidad exacerbada (*hiperestesia*). Entre artista romántico y mundo hay un estigma, una falta de correspondencia, un obstáculo insalvable. Las reglas que rigen ese mundo profano obedecen a criterios ajenos a la afectividad: son económicas, políticas, sociales. El hombre, en estas condiciones, se considera degradado, al mismo título que un objeto cuyo valor depende de la escasez o abundancia en el mercado. Por ello, abjura del mundo y de sus reglas: se aparta de un discurso cuya pretendida racionalidad es ofrecida al mejor postor. Se suicida, enloquece, huye a la montaña o al desierto. El artista romántico es, por ello, un disidente.³⁸⁵

Así pues, la atmósfera trágica que invade la biografía poética de Robert Schumann se construye en dos direcciones: por una parte, el personaje percibe el desajuste de todas sus esperanzas y anhelos en el encuentro con una realidad adversa, como una suerte de predestinación siniestra que lo persigue desde su nacimiento hasta su muerte; y, por otra parte, el poeta reconoce la corrupción y violencia de su mundo vital, de una sociedad contemporánea que ignora las búsquedas vitales y el deseo de comunión amorosa del sujeto. La desesperanza del escritor veracruzano frente a su realidad se manifiesta en la perturbación de lo natural, de la muerte que triunfa ante la vida –“De pronto, pájaros muertos / estrellan las ventanas” (p. 3)–, y que lo sitúan en el sentimiento trágico y desajustado del héroe romántico que impulsa su poema –“Yo miro la música de Schumann / y escribo este poema / que crece con la noche” (p. 3)–. En este sentido, la relación conflictiva del hombre con su mundo se experimenta en la doble instancia del acto creador y del universo poético representado, de modo que “lo trágico” no sólo se proyecta

³⁸⁵ Efrén Ortiz Domínguez, *Las paradojas del romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 302.

internamente, en la biografía poética del músico alemán, sino que se comunica con una visión del mundo más amplia y profunda que involucra al sujeto contemporáneo y su expresión artística.

En su escrito *Esencia y formas de lo trágico*, Karl Jaspers señala que “lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente”.³⁸⁶ Por tanto, la derrota del hombre que choca violentamente contra su mundo no sólo expresa su caída en los terrenos de la soledad, la locura o la muerte, pues también representa una suerte de triunfo, de victoria de lo más sincero y humano frente a la sombría e impersonal realidad. La vitalidad del héroe romántico que se niega a abandonar sus utopías, a renunciar al amor, al arte y a la grandeza aun cuando la hostilidad, mediocridad y monotonía de su entorno así lo exigen, manifiesta la conquista del hombre que afirma su existencia individual y sensible sin miedo a la irremediable derrota; por el contrario, se enorgullece de su actitud íntegra y coherente frente a un mundo que seguramente lo devorará.³⁸⁷ En el poema, la imagen de Schumann se proyecta con gran solidez espiritual y humana producto de su heroica resistencia –como amante y artista– al sino desgraciado de su existencia, y a un entorno adverso que termina por arrojarlo a las profundidades de la demencia y la aniquilación. Hernández escribe:

Pero tu música, que se desprende
de los socavones de la demencia,
impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos

³⁸⁶ Trad. N. Silvetti Paz, Buenos Aires, Sur, 1960, p. 39.

³⁸⁷ “El héroe trágico era un navegante impulsado por el viento del destino o de otras potencias divinas, con una religiosidad vertida al mundo, a las formas numinosas, míticas del mismo. El héroe de la tragedia moderna, por el contrario, navega en una barca desarbolada y debe trazarse su rumbo con la sola fuerza de sus brazos y de su mirada vanamente perdida en un horizonte encrespado y monótono” (Luis Diez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957, p. 194).

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. (p. 5)

El acto grandioso y esforzado que sitúa a Robert Schumann por encima del hombre común se extiende a la creación artística, de suerte que el desencuentro amoroso y el choque con su sociedad se expresan en la belleza y el dolor que alimentan sus composiciones: “*El pianista cubre de rosas el teclado. / No le importa el perfume. Lo hace por las espinas*” (p. 13). La imagen poética es, por demás, imponente y contrastante. La delicadeza y perfección de la expresión artística –que tiene por objeto la belleza absoluta, sin miramientos ni limitantes– se concibe desde una estética de la violencia y la transgresión que para el artista romántico –marcado por el espíritu trágico y la autonomía de lo estético– identifica su creación. La rosa engalana y lastima a un mismo tiempo: la sutileza de sus pétalos contrasta con la aspereza de su tallo, mientras el atractivo de su rojo encendido recuerda el color de la pasión y la sangre. La creación artística, entonces, se experimenta como una actividad portentosa y dolorosa, que revela su belleza en la exaltación grandiosa de un mundo desgarrado. La imagen de Richard Wagner, que vive junto a Schumann la Revolución alemana o Revolución de Marzo, expresa el gesto rebelde que transita en las profundidades del espíritu romántico:

Orquestas completas fueron destruidas a cañonazos.
Al ver un ángel sin cabeza
tus nervios estallaron.
Y huiste con la mirada baja,
musitando el salmo de la cobardía.
Antes de partir, lograste llegar a una trinchera
para decirle a Wagner:
–Vámonos. Aquí la muerte nos espera...
Y Wagner, que trepaba a una torre para lanzar volantes,
replicó:

–Márchate si quieres. La muerte sabe
que soy inmortal. (p. 19)

En las figuras de Schumann y Wagner se manifiestan las diversas posturas que el héroe romántico puede asumir en su encuentro con la realidad: en ocasiones, el sujeto puede alejarse completamente de su cotidianidad y refugiarse en su propio ser, al construir un espacio íntimo que permita a su espíritu sensible guarecerse de los fuertes embates de la sociedad;³⁸⁸ en otro momento, el hombre se enfrenta abiertamente con su entorno, para rescatar e imponer su visión del mundo, la escala de valores que rige su existencia.³⁸⁹ Sin embargo, más allá de decantarse por alguna de estas posibilidades, el héroe romántico experimenta una compleja dualidad que lo conduce del amor al odio, de la razón a la locura, de lo sagrado a lo profano, y viceversa, dado que su existencia es la herida abierta de una conciencia fragmentada que resulta imposible armonizar: “El hombre es un ser doble, escindido, dividido. El hombre es en sí mismo una contradicción, una mezcla de sueños y de límites, de proyectos y de realidades.”³⁹⁰ Francisco Hernández se vale del signo zodiacal de Robert Schumann, géminis, y del doble seudónimo que utiliza en su revista *Cofradía de David*,³⁹¹ para explorar poéticamente la compleja personalidad del músico

³⁸⁸ “Tras la asunción de una conciencia desgarrada y la expresión de una voluntad de resistencia se abre, en la mayoría de las poéticas románticas, un «espacio del autoexilio» desde el que se manifiestan, con mayor o menor temeridad, las alternativas concebidas para romper el cerco de la realidad. Estas alternativas, «viajes hacia el interior» la mayoría de las veces, subjetivas siempre, cristalizan, por lo general, en una concepción trágica de la existencia” (Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo / Romanticismos*, ed. Marisa Siguán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 209).

³⁸⁹ En su libro *Las raíces del romanticismo*, Isaiah Berlin señala que el hombre romántico crea su propia escala de valores, de modo que: “No hay imitación, adaptación, aprendizaje de reglas, comprobación externa, ni una estructura que debemos comprender y a la que debemos adaptarnos antes de obrar. El núcleo del proceso consiste en la invención, en la creación, en el hacer, literalmente de la nada, o de cualquier material del que se disponga. De todos modos, el aspecto verdaderamente central de esta visión es, en cierta medida, que nuestro universo es lo que elegimos hacer de él” (trad. Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000, p. 160).

³⁹⁰ Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza, 1993, p. 49.

³⁹¹ “También la revista es importante por la forma de crítica adoptada. Más que entregar al lector un sencillo trozo valeroso, Schumann prefiere hacer partícipe a cada uno de sus amigos, bajo un seudónimo que intrigue a

romántico que constantemente se debate entre sentimientos y perspectivas irreconciliables, de las que no puede distanciarse:

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.
Uno quería que tu mano derecha
se sepultara dentro de un clavicordio
y el otro que se guardara
en un barril de cerveza.
Uno quería que tu voz
se callara dentro de un caramillo
y el otro que resonara
dentro de una muchacha.
Eras dos, Robert Schumann,
dos gemelos distintos viviendo al borde
de un ventisquero. (p. 21)

La conciencia desgarrada del hombre romántico se manifiesta en el sentimiento de angustia y desolación que experimenta Schumann, quien no reconoce ninguna presencia divina que alivie su dolorosa existencia. Si bien la compañía de Clara impulsa todas sus empresas personales y devuelve a cuentagotas la felicidad y el amor anhelados, las demoniacas fuerzas de la locura lo alejan cada vez más de la realidad, y lo sumen en un estado de paroxismo espiritual que agudiza terriblemente sus conflictos internos. En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, la voz lírica denuncia abiertamente el abandono divino y la irreversible caída del músico alemán:

Súbitamente detenías el curso de tu sangre.

los lectores y a la crítica del momento. Él mismo, recordando, como Fausto –«Zwei Seelen ach, wohnen in meiner Brust»– su naturaleza ambivalente, se designa –hecho significativo de la fuerza de su subconsciente– bajo el doble personaje de Florestán y Esusebius, el primero impetuoso y lleno de pasión, el segundo soñador melancólico, replegado a sí mismo” (J. Gallois, *op. cit.*, pp. 44 y 45).

Arrojabas la cerveza a la cara de Dios, apagabas tu pipa en la nariz del Diablo y gritabas, como un rey criminal entumecido.

—¿Por qué tenía que estar yo en el centro de la tormenta? (p. 11)

Puesto que la presencia de lo maligno se apodera gradualmente del universo poético, cualquier tentativa de encuentro con lo divino fracasa rotundamente: “*El pianista sale a buscar acordes en las catedrales. / Encuentra patas de gallo en los altares*” (p. 23).

El músico persigue su religiosidad extraviada, con la esperanza de armonizar su creación artística y alejarla del caos infernal que consume su existencia; sin embargo, lo demoniaco rodea cada una de sus empresas y destruye todo intento de comunión con lo sagrado.³⁹²

“Pero también hicieron su entrada los demonios. / Sus oratorios te llenaron el pulso de basiliscos / y los bolsillos de táleros, relojes y papel pautado. / Te ordenaron huir y saliste con el pecho desnudo a la tormenta” (p. 25). El derrumbe espiritual es total. Los demonios se apoderan del héroe desgarrado y lo obligan a enfrentar los embates de la vida despojado de cualquier protección divina, sin más escudo que su cuerpo frágil y mortal.

Sin lugar a dudas, el complejo sentimiento amoroso ocupó un lugar privilegiado dentro de la vivencia trágica y escindida del héroe romántico, pues, como señala Federico Schlegel: “Sólo por amor y por la conciencia de amor el hombre se hace hombre.”³⁹³ En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* la idealización de la amada representa la afirmación de la vida sobre la muerte, pues en la figura de Clara se reúnen los valores positivos que sobreviven a un mundo consumido por la maldad y la violencia. La entrega y devoción de la esposa que lucha esforzadamente por rescatar a su marido de los

³⁹² Vale recordar junto a Rafael Argullol que para el romántico “el «asalto al cielo» es una empresa perfectamente inútil. Quien ha partido con el ánimo de reconciliar dioses y hombres, cielos y tierras, concluye su periplo con el convencimiento de que «lo último de todo» y «lo más elevado de todo» es igualmente la Nada” (*op. cit.*, p. 257).

³⁹³ *Fragmentos*, trad. Emilio Uranga, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, p. 67.

brazos de la locura y la muerte, en un intento desesperado por revertir el hado maldito que persigue al artista romántico, expresa la angustia del hombre por reencontrarse con su unidad perdida.³⁹⁴ La comunión amorosa es la única opción que halla el romántico para reintegrarse armónicamente con un “todo” en el que coexisten lo natural, lo universal, lo sagrado y lo mundano.³⁹⁵ Clara Schumann simboliza una suerte de oasis, protegido del sol y con un manantial de agua dulce y cristalina, donde espera refugiarse el atormentado peregrino de la hostil naturaleza desértica que constituye su existencia:

La niña Clara apenas tocaba el aire al respirar.
Cada uno de tus pensamientos
provenía de su frente
y cada gota de sangre
repetía himnos en serenas claves. (p. 17)

A pesar de las “serenas claves” que se desprenden de la comunión con el ser amado, las voces demoniacas logran imponerse y consumen al artista romántico en los abismos de la locura, donde la conciencia escindida efectúa la ruptura total con la realidad establecida.³⁹⁶ El reino de las tinieblas se apodera por completo de las luces de la razón, y el hombre se siente abocado a una realidad compleja, ininteligible y solitaria que soltó sus amarras de la vida cotidiana. Ni las suaves armonías musicales, ni los cuidados del ser amado pueden recomponer la dividida espiritualidad romántica y mantener al sujeto por

³⁹⁴ En sus diarios, Robert Schumann manifiesta su urgente búsqueda del ser amado para reconciliarse consigo mismo, con el mundo y sus habitantes: “¡Dios! Quiero cambiar, te lo juro. Si al menos me dieras un ser junto al cual pudiera recostar mi corazón; una amada, una amada. ¡Dame un corazón de mujer, un corazón de mujer! ¡Entonces me reconciliaría conmigo mismo, con todos! ¡Cielo!” (W. Reich, *op. cit.*, p. 55).

³⁹⁵ Irving Singer, *La naturaleza del amor, 2. Cortesano y romántico*, trad. Victoria Schussheim, México, Siglo XXI, 1992, pp. 320 y 321.

³⁹⁶ “Muchos fueron, en efecto, los artistas románticos que se hundieron al término de su búsqueda, en el psicosis si no en la nada. Conocida es la locura de Schumann. Por desgracia no fue un caso aislado: también se perdieron en ella Hölderlin, Hoffmann, Edgar Poe, Nietzsche, mientras Heine, Wackenroder y Bruckner son víctimas de alucinamiento o crisis nerviosas, Novalis –autor de los desgarrados *Himnos a la noche* y enamorado de una joven muerta– se deja morir a los veintinueve años, y Enrique Von Kleist arrastra a su amante a un doble suicidio” (J. Gallois, *op. cit.*, p. 26).

encima de las maléficas fuerzas del delirio y la muerte. La imagen final de Clara rogando a los demonios entereza para continuar con la existencia, manifiesta el sólido vínculo entre amor, locura y muerte que caracteriza la tragedia romántica del poema:

Querías decir mi Clara y que ya conocías el rostro de Dios,
que es rostro de la Nada.
La niña Clara salió a rogar por tu descanso y al volver,
supo que el espíritu había sido arrancado de tu cuerpo.
Te coronó de mirtos, se arrodilló ante la quietud que te
cubría con su arena finísima y pidió a los demonios
fortaleza para poder vivir sin ti. (p. 31)

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* se exploran los deseos y angustias del héroe romántico en la figura de Robert Schumann. Los propósitos del relato biográfico se exceden para representar la imagen del hombre en crisis que intenta sobrepasar, desesperada e infructuosamente, los obstáculos de un mundo violento, impersonal y adverso. En este sentido, la construcción poética del músico alemán proyecta una visión desesperanzadora de la realidad que, de algún modo, manifiesta los conflictos existenciales del sujeto moderno.³⁹⁷ En el texto de Hernández, la representación del artista romántico no se desarrolla con fines eruditos, historicistas o académicos, como homenaje a uno de los compositores más sobresalientes del siglo XIX, sino como una manifestación del diálogo que un poeta contemporáneo establece con un pianista romántico, en quien reconoce la misma desazón espiritual y corrupción material que rodea sus empresas artísticas y vitales.

³⁹⁷ Sobre este particular, Adriana Yáñez reflexiona: “Los románticos: nuestros contemporáneos. Hombres que asumieron sus vidas con plenitud, con autenticidad. Hombres que vivieron ‘peligrosamente’, a la manera de Nietzsche. Trascendieron los límites del sueño, de la locura, de la enfermedad. Avanzaron en la tiniebla, en el abismo. Bajaron a los infiernos, sin luz, sin compañía. Únicos testigos del delirio y del dolor. Bajaron a la noche, en un viaje sin retorno” (*op. cit.*, p. 83).

Dentro del marco de la lírica mexicana contemporánea, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* constituye una propuesta artística novedosa y muy bien lograda que reflexiona sobre el carácter heterogéneo del poema extenso moderno, al integrar elementos líricos, dramáticos, narrativos y musicales en la construcción de un universo literario que se alimenta de la imaginación poética y el documento biográfico. En términos formales, el poema se estructura en el diálogo entre la unidad y el fragmento, al reunir breves textos líricos que pueden comprenderse de manera autónoma, pero que en su lectura conjunta proyectan una biografía literaria con una estructura temporal y unas voces poéticas definidas.

En el extenso poema no sólo se recrea, sino que se construyen imaginariamente algunos de los pensamientos, sensaciones y expresiones que, para Francisco Hernández, significaron decididamente la trágica existencia del músico alemán. En este sentido, la biografía de Robert Schumann se integra al sentir y vivir del escritor contemporáneo, pues lo que interesa es representar la conciencia escindida del artista romántico, que en muchos sentidos prevalece en el hombre actual, y su desencuentro con el mundo exterior. El gesto biográfico, entonces, se confunde con el ejercicio autobiográfico, de suerte que la naturaleza abarcadora del poema extenso moderno sobrepasa los límites del fondo y la forma poética, la mezcla de discursos, expresiones y estructuras literarias, para representar la visión del mundo que el hombre moderno, como claro heredero del espíritu romántico, tiene de su realidad que se cae a pedazos.

CAPÍTULO V

LA CIUDAD DE MÉXICO EN *A PIE* (2010): EL CAMINANTE Y LA INVENCIÓN DEL ESPACIO URBANO

1. LUIGI AMARA: ENTRE EL ENSAYO Y LA POESÍA

Luigi Amara nació el 6 de enero de 1971 en la Ciudad de México, y junto con Tedi López Mills, Fabio Morábito, Luis Felipe Fabre y Carla Faesler, entre otros, forma parte de la más joven generación de poetas mexicanos reconocidos por la crítica, de suerte que sus escritos se incluyen en antologías de poesía mexicana y latinoamericana, y sus libros han sido premiados en concursos literarios nacionales e internacionales. Si bien no puede hablarse de obras consolidadas o de la fortuna de sus mejores poemas, pues quienes tienen mayor trayectoria empezaron a publicar desde la última década del siglo pasado, sí vale apuntar que sus textos de alguna manera representan las búsquedas y preocupaciones de la literatura reciente, que profundiza en la cotidianidad inadvertida, las identidades en crisis, los desajustes de la sociedad tecnológica, el resquebrajamiento de los límites artísticos, y un sin número de sentimientos y reflexiones que atraviesan al hombre contemporáneo.³⁹⁸

En el caso de Amara la influencia y proximidad con la generación inmediatamente anterior se evidencia en su obra imaginativa y crítica: los poetas Francisco Hernández, Antonio Deltoro y David Huerta son los más cercanos.³⁹⁹ El reconocimiento mutuo entre

³⁹⁸ Sobre el grupo de poetas mexicanos nacidos en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol afirman: “La obra de Luigi Amara, por ejemplo, no pretende librarse de su pasado literario, pero refresca la escena poética mexicana con una observación metafísico-minimalista de objetos y espacios cotidianos, nimios. En el caso de Jorge Fernández Granados, el uso y la comprensión de la retórica establecida se trastocan en poemas cargados de una inteligencia emocional capaz de conmover al lector y, al mismo tiempo, moverlo a la reflexión. Julio Trujillo, por su parte, dispone de uno de los oídos más finos de su generación; en sus momentos más altos, su poesía se emparenta con los aires celebratorios de Ramón López Velarde para hablar de frutas, cuerpos, animales, seres convocados mediante poemas gozosos y lúcidos. La obra de Ernesto Lumbreras, en particular su libro *El cielo*, es cosa aparte: la fragmentación como método de unificación de un discurso que sobrevuela entre la locura y el exceso barroco y palpitante de sus versos, lo hace un poeta con capacidad de riesgo y con ventura para lograr poemas que no detienen su curso en minucias retóricas” (*El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, selec. Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp. 22 y 23).

³⁹⁹ En una entrevista que realicé al poeta el 18 de noviembre de 2014, en inmediaciones del Claustro de Sor Juana, en la Ciudad de México, Amara comentó brevemente sus influencias literarias: “Bueno, digamos,

estos dos grupos de escritores mexicanos –separados a lo sumo por dos, o tres décadas y, claro está, por obras más sólidas, extensas y celebradas en el caso de Hernández y sus coetáneos–, se evidencia en los artículos de divulgación cultural –en revistas como *Letras Libres*, por ejemplo– y en breves ensayos literarios que Amara les dedica, o en la participación de Francisco Hernández y David Huerta en concursos donde se premia la escritura del joven autor –el más reciente es el Premio Internacional Manuel Acuña de Poesía en Lengua Española (2014), que obtiene por su poema *Nu(n)ca*–. Así pues, en Luigi Amara encontramos un poeta en pleno proceso creativo, que aún tiene mucho por explorar, definir y expresar, por lo que su obra todavía no cuenta con estudios críticos profundos y detenidos, aunque se hacen breves acercamientos y tímidas afirmaciones –en razón a la novedad temática y cronológica de sus escritos– en algunas antologías poéticas recientes, donde ya se incluye su nombre: *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual, 1992-2002* (2003) de Rogelio Guedea; *El decir y el vértigo. Panorama de poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)* (2005) de Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol; *Los mejores poemas mexicanos* (2005) de Francisco Hernández y Mario Bojórquez; *Connecting Lines. New Poetry from Mexico* (2006) de Luis Cortés Bargalló; y *Canibal. Apuntes de poesía mexicana reciente* (2010) de Julián Herbert.

Sin embargo, la obra literaria de Luigi Amara no se desarrolla solamente en los terrenos de la poesía, pues también se destaca como un original ensayista. Desde su

desde el punto de vista de la poesía me interesa la obra de David Huerta, de Francisco Hernández, de Antonio Deltoro, de Fabio Morábito, de Tedi López Mills, Carla Faesler, Luis Felipe Fabre. En el ensayo me interesa la obra de Hugo Hiriart, Salvador Elizondo, la generación de Torri, Reyes. En un sentido internacional, me gusta mucho la poesía conceptual, Georges Perec, Italo Calvino, Clarise Lispector, me interesan ciertos experimentos literarios de la Argentina, de Macedonio Fernández a César Aira. Me gusta mucho también cierta filosofía francesa, un poco la poesía de Roland Barthes, de Gilles Deleuze, etc., me interesa cómo discuten pero también me interesa como texto, como sus ramificaciones, como su densidad, su locura lingüística.”

juventud el escritor mexicano transita los caminos del arte y la ciencia, de la reflexión y la imaginación, pues su formación académica en el campo de la física durante su periplo italiano y, posteriormente, en filosofía al regresar a México, tiene un claro impacto en su obra creativa, que se desplaza, en un camino de ida y vuelta, entre las libertades temáticas y estilísticas de sus ensayos, y el carácter filosófico y reflexivo de sus poemas. En consecuencia, críticos como Christopher Domínguez Michael consideran que:

Amara, filósofo de profesión, tiene por norma la aplicación sistemática de esa máxima que dice que toda cosa es interesante si se la observa con cariño y detenimiento. Como resultado de esa manera de ver, algunos de sus poemas se cuentan entre los más naturalmente resueltos de su generación y en sus ensayos se expresa una inteligencia astuta. Se podría decir que el mundo de Amara es muy reducido –e inclusive puede ser calificado de banal– pero no podrá negarse que es interesante: a través de sus poemas, vemos la mesa del comedor desde abajo, escuchamos el caracol que se forma con la mano en la oreja o seguimos a un avión de papel en sus breves evoluciones.⁴⁰⁰

En este sentido, poesía y ensayo no se conducen por caminos separados, pues se retroalimentan en la búsqueda de un estilo personal con el que expresar una de las principales si no la más importante preocupación artística de Amara: representar los vínculos afectivos e intelectuales que el sujeto mantiene con las situaciones más elementales o insospechadas de su cotidianidad. El escritor mexicano, entonces, propone una “poética de lo insólito y lo ordinario” que explora las pasiones y razones que motivan al individuo a detenerse frente a los eventos más insignificantes, o a emprender las acciones más extravagantes. Todo esto dentro de una constante experimentación artística y temática, que lo lleva a recorrer múltiples caminos sin perder de vista –como Montaigne, el ensayista que más admira– el eje de toda su escritura: la indagación de la condición humana. Es así

⁴⁰⁰ *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, s. p.

como compone poemas breves y extensos, ensayos literarios y filosóficos, aforismos y libros infantiles que muestran el deseo de hacer, en palabras del autor, “algo diferente en cada libro”. En la escritura de Amara la literatura se encuentra con la filosofía, la fotografía, la biografía y la arquitectura, enriqueciendo las posibilidades comunicativas del discurso artístico, al mantener siempre las puertas abiertas a nuevas experimentaciones.

La obra ensayística de Amara recorre diferentes caminos para llegar siempre a la misma conclusión: lo maravillosamente complejo y asombroso que es el ser humano hasta en los escenarios y circunstancias más simples y cotidianas. Así pues, en *El peatón inmóvil* (2003) reflexiona sobre los temas más comunes e intrascendentes de nuestro día a día: el ocio, la caminata e, incluso, realiza una especie de “hermenéutica” de los desperdicios en la basura. Posteriormente, en *Sombras sueltas* (2006) conduce el ensayo por diferentes rumbos y habla sobre literatos, textos o filósofos paseadores, por lo que la experiencia privada de la caminata ahora se analiza desde el vínculo entre vida y pensamiento en importantes filósofos como Emmanuel Kant y Friedrich Nietzsche. En *La escuela del aburrimiento* (2012) Luigi Amara utiliza la misma estrategia de Michel de Montaigne: se ubica como sujeto y objeto de sus ensayos. El escritor mexicano experimenta en carne propia los disgustos y las recompensas del aburrimiento total, al encerrarse en una habitación –de nuevo, al igual que Montaigne y siguiendo los consejos de Pascal– para comprender el desprecio que la sociedad moderna manifiesta por el ocio, el aburrimiento, el silencio y la soledad; posteriormente, viaja una semana a Las Vegas, el centro del entretenimiento mundial, para reconocer cómo la realidad del espectáculo encubre realmente un constante tedio que nunca abandona al sujeto. En el 2013 publica *Los disidentes del universo*, donde los *outsiders* son los otros, hombres y mujeres –mejor, una

sola, Julia Pastrana, “la mujer peluda”– que hicieron de la diferencia y la extravagancia su forma de vida, hasta el punto que lo insólito intercambia papeles con lo rutinario. En consecuencia, este conjunto de cuatro ensayos declara la preocupación de Amara por observar las dos caras de la moneda: el yo y el otro, el anónimo y el afamado, el sedentario y el nómada, el hombre común y el sujeto extraordinario.

Es realmente difícil, si no imposible, reducir la poesía de Amara a una temática o estilo particular; sin embargo, considero que al igual que en sus ensayos el punto de encuentro es la condición humana en sus más discretas y rutinarias manifestaciones. Tres poemas sostienen la hipótesis de lectura: *El cazador de grietas* (1998), *Envés* (2003) y *Pasmo* (2003). En *El cazador de grietas*, el poeta se concentra en los intersticios de la realidad, los pequeños paisajes, las prácticas insignificantes que señalan la cotidianidad inexplorada, el mundo de las sombras. El sujeto poético se vale al máximo de sus sentidos para entender los misterios de la condición humana. En *Envés*, el escritor sigue con el examen poético de lo insignificante, lo insospechado y lo marginal; por tanto, revierte la mirada habitual de la realidad, representando no lo que está encima, sino lo que está debajo de la mesa. Por último, en *Pasmo* la calle y sus habitantes ocupan la escritura, proyectando una visión fatigada y desencantada de la cotidianidad y de la ciudad.

Tal vez la mayor virtud y debilidad de la escritura de Amara consista en la pluralidad de sus temáticas y discursos. El autor mexicano no deja de sorprender a sus lectores con sus originales propuestas artísticas, aunque esto dificulte la configuración de un estilo propio, reconocible y consolidado, el cual permita diferenciar su voz literaria del conjunto de la tradición poética y ensayística nacional. Sin embargo, para ser más justos, la

apuesta creativa de Luigi Amara puede que se sostenga en el fragmento y la diferencia, y no en la unidad y la coherencia, como estamos acostumbrados a pensar.

2. *A PIE EN LA TRADICIÓN DE LA “CIUDAD LITERARIA”*

Si bien la figura del caminante como personaje central en la ficción literaria goza de una larga tradición, no es sino hasta Baudelaire que el *flâneur* se presenta como cronista privilegiado de la sociedad moderna e industrializada.⁴⁰¹ En sus “Cuadros parisienses”, el poeta francés impulsa una estética moderna que cuestiona las definiciones tradicionales de “lo poético” y “lo bello”, al incluir en sus composiciones personajes marginales y espacios desdeñados de la ciudad que expresan el problemático vínculo del sujeto con la sociedad burguesa.

En la obra de Baudelaire, el sujeto poético abandona la tranquilidad campestre, que alimenta la escritura contemplativa del poeta tradicional retirado en la intimidad de su hogar, para representar la ciudad convulsa y grotesca, que en su afán modernizador transformó el paisaje urbano y, con ello, la percepción que el sujeto tenía de sí mismo, de los otros y del espacio compartido. Ya no es el hombre, sino la multitud el fundamento de la vida comunitaria, pues en el mundo moderno –como señala Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*– la construcción de individualidades se complica por la preeminencia de la sociedad masificada en los escenarios políticos, económicos y culturales. Así pues, el

⁴⁰¹ “A partir de Baudelaire, la metrópoli y la modernidad establecen un vínculo indisoluble. Una de las ideas estéticas importantes de la modernidad consistente en atrapar las formas huidizas de la vida cambiante, se vincula con la nueva relacionalidad entre el tiempo y el espacio, propiciada por la urbe, por el centro económico del capitalismo, en el cual la vida es agitada, veloz, además de anónima” (Angélica Tornero, *La letra rota*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002, p. 173).

flâneur actúa como un intermediario entre el hombre y la multitud,⁴⁰² al recuperar la visión íntima y particular del sujeto, sin desdeñar los beneficios de las aglomeraciones que preservan el anonimato del caminante. Por tanto,

La ciudad que se expande incesantemente, conformando nuevos paisajes urbanísticos y sociales, reclama la presencia de un intermediario-intérprete que descifre y organice los sentidos diseminados por tal cartografía. La figura del paseante o del *flâneur* dentro de la crítica moderna se corresponde con ese afán hermenéutico e imagina un sujeto que al deambular por la urbe, va develando las fuerzas elementales de tal espacio.⁴⁰³

Desde Baudelaire la ciudad se convierte en el objeto *por excelencia* del texto literario: el sujeto moderno expresa su compleja relación con la realidad a partir de la representación, objetiva y/o imaginaria, de la urbe con todas sus virtudes, bajezas y contrariedades. “El placer de mirar celebra en el «flâneur» su triunfo”,⁴⁰⁴ dice Walter Benjamin, ya que el caminante rechaza las obligaciones cotidianas y se lanza a la exploración de la ciudad,⁴⁰⁵ que no solo descubre sino que construye en sus paseos: su mirada es propositiva y no se restringe a la apreciación contemplativa del paisaje. El *flâneur* construye realidades en su caminar descentrado, en su posición de *outsider*, que no

⁴⁰² “El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo el explorador de la multitud. La multitud hace nacer en el hombre que se abandona a ella una especie de embriaguez acompañada por ilusiones muy particulares, de manera que, al ver al transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo a su apariencia exterior” (Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 58).

⁴⁰³ Anadeli Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 15.

⁴⁰⁴ Walter Benjamin, *Iluminaciones II, Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, p. 87.

⁴⁰⁵ En este sentido, William Hazlitt recuerda que: “El alma de una caminata es la libertad, la libertad perfecta de pensar, sentir y hacer exactamente lo que uno quiera. Caminamos principalmente para sentirnos libres de todos los impedimentos y de todos los inconvenientes; para dejarnos atrás a nosotros mismos, mucho más que para librarnos de otros. Salgo de paseo porque anhelo un poco de espacio para respirar y para meditar sobre cosas diferentes” (“Dar un paseo”, trad. Juan José Utrilla, en *El arte de caminar*, ed. Hernán Lara Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 15 y 16).

pertenece a ningún lugar, sino a la calle que alimenta sus visiones del mundo, así como su espíritu libre y vagabundo.

La tradición poética mexicana no es ajena a la nueva sensibilidad que despierta la ciudad moderna. Aunque a principios del siglo XX la metrópoli ocupó las composiciones de un reducido grupo de poetas y artistas, particularmente de los estridentistas, quienes resaltaron las transformaciones de la sociedad moderna –con una clara influencia del futurismo y su alabanza a la ciudad industrial y tecnológica–, puede decirse que durante las primeras décadas del siglo las imágenes de lo urbano y lo rural no estaban suficientemente diferenciadas, por tanto, la representación de la ciudad utilizaba expresiones y recursos de un romanticismo tardío o de un preciosismo modernista para manifestar la relación del sujeto con la metrópolis. La persistencia de una estética tradicional que no asume las transformaciones artísticas impulsadas por la representación de la ciudad moderna, puede deberse, entre muchas razones, a la compleja situación del país durante la Revolución mexicana, y su clara influencia en el arte nacional de la época, en el que la imagen del campesinado, la provincia y la lucha social, entre otros motivos y preocupaciones, dominó las obras de muchos creadores mexicanos.

El panorama cambia decididamente desde la segunda mitad del siglo XX, pues los escritores “convierten a la ciudad en personaje poético-literario, incluso en mujer a la que tocan y huelen”.⁴⁰⁶ A partir de los años cincuenta la Ciudad de México se proyecta como una de las capitales más grandes del mundo⁴⁰⁷ y como centro, no sólo de la sociedad

⁴⁰⁶ *La letra rota, op. cit.*, p. 178.

⁴⁰⁷ “Desde los años cincuenta se iniciaron las obras viales y habitacionales de excepción para dar servicios a este crecimiento expansivo, que alcanza una tasa anual de 5.3 por ciento, un récord mundial: el Viaducto, el Metro, el Anillo Periférico, el Circuito Interior; los Ejes Viales y los grandes puentes y pasos a desnivel; y se

mexicana, sino del mundo hispánico en general: los proyectos nacionalistas posteriores a la Revolución mexicana, el aumento demográfico de la urbe, y la inmigración extranjera por causas políticas, sociales o económicas –vale recordar la llegada de los trasterrados que huyen de la Guerra Civil Española, o los perseguidos políticos que buscan refugio de las interminables dictaduras latinoamericanas del siglo XX– convierten al Distrito Federal en el objeto de múltiples expresiones artísticas y culturales. La capital mexicana, entonces, aglutina en sus calles un crisol de culturas, identidades, ideologías, comunidades, etc., que inevitablemente se reflejan en la escritura poética de una ciudad vibrante y problemática.

En el poema extenso moderno en México, la megalópolis capitalina se proyecta, principalmente, en tres direcciones: en primer lugar, desde una perspectiva histórica que manifiesta la conflictiva construcción del espacio arquitectónico y, con ello, la identidad en crisis del ciudadano; en segundo lugar, con la mirada nostálgica del poeta que añora el barrio y las calles de su infancia; y, en tercer lugar, como una ciudad monstruosa que en su crecimiento desmedido arrasa con la alegría y vitalidad de sus habitantes.⁴⁰⁸ Por tanto, la representación poética de la Ciudad de México ya no se realiza en el juego de contraposiciones entre lo urbano y lo rural, o como la conquista del hombre moderno sobre

comenzaron a construir conjuntos habitacionales, ciudades satélites, y vino el crecimiento incontrolado, rebasando el Distrito Federal, en lomeríos, en el vaso salitroso del antiguo lago, sobre las azoteas y casi en toda tierra baldía. El agua, el drenaje, la habitación, el transporte, la vialidad, la contaminación ambiental, la basura, los servicios públicos, asistenciales y sociales, la educación y la cultura, la migración interna, los aprovisionamientos, la deterioración ecológica, la reconstrucción de lo destruido en el sismo de 1985, todo se ha convertido en enormes problemas en una ciudad que cada quince años se duplicaba. Cabeza excesiva de la república, la Ciudad de México y el área metropolitana, han reflejado en su crecimiento tanto el desarrollo general del país como la insuficiente planeación y las deficiencias económicas y sociales de la república.

En este siglo XX, que está cerca de su fin, historiadores, científicos y literatos han escrito con amor de la grandeza y la belleza de la ciudad, y con ira de sus carencias y monstruosidades; han rescatado la vida de su tiempo, entre los muros y las frondas, viejos o recientes, y la ciudad es también la leyenda y el mito que sus escritores han forjado” (José Luis Martínez, “La Ciudad de México en la literatura”, en *Metrópolis cultural*, comp. Isabel Tovar de Arechederra, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 265).

⁴⁰⁸ Estas propuestas temáticas se trataron con más detenimiento en el segundo capítulo de esta tesis doctoral, “El poema extenso moderno en la tradición mexicana”.

el espacio natural, sino desde el “resquebrajamiento de la propia ciudad, de la fragmentación de los sitios. Ya no hay una ciudad, ahora los poetas se preguntan, como lo hace Óscar Oliva en el poema “Plaza mayor”: ¿Cuántas ciudades hay en la ciudad de México?”⁴⁰⁹

La relación entre amor y odio, entre el centro y la periferia en la construcción poética del Distrito Federal llega hasta los escritores del siglo XXI, quienes continúan fomentando la imagen literaria de la metrópoli mexicana, apoyados en la tradición poética nacional y en las particularidades de la megalópolis actual, donde la fragmentación de espacios e identidades proyecta una imagen múltiple y abierta de la ciudad y sus habitantes. El poema extenso de Luigi Amara, *A pie* (2010), conversa con esta amplia tradición literaria, retomando la figura del caminante para crear una visión íntima y profunda de la capital, donde confluyen la moderna transformación arquitectónica ajena a las necesidades del viandante, con la sensibilidad poética del habitante que canta la belleza de sus calles, pues “a pesar de la ineludible devastación de la Ciudad de México, que anuncia su ocaso, los poetas que la tratan oscilan entre la desolación de la extinción y la esperanza del renacimiento; entre la realidad desgarradora y la imaginación prodigiosa. El resultado es una ciudad en la que todavía es posible amar”.⁴¹⁰

A pie es el resultado de un extenso diálogo entre proyectos urbanísticos y expresiones artísticas, que encontraron en la escritura poética un espacio para la representación de las múltiples imágenes de la Ciudad de México que se desprenden de la historia y la literatura. Sin embargo, el poema extenso de Amara no se limita a retomar y

⁴⁰⁹ *La letra rota, op. cit.*, p. 180.

⁴¹⁰ Emma Ramírez Arana, “Recorrido poético por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México”, *Revista de Humanidades*, 31-32 (2011), p. 94.

repetir las imágenes y los tópicos considerados en las letras nacionales, dado que la poesía actual tiene “el reto de reflexionar como condición previa”⁴¹¹ y proponer nuevos puntos de encuentro entre la vida y el arte, los cuales expresen las angustias y anhelos del hombre contemporáneo. De allí que en *A pie* la imagen del caminante y su ciudad se construya en la confluencia de géneros literarios (lo lírico, lo narrativo y lo ensayístico), que pretenden transmitir la relación afectiva e intelectual del sujeto poético con el Distrito Federal; asimismo, los vasos comunicantes que el poema establece entre lo verbal y lo visual representan tanto las búsquedas editoriales y comerciales actuales,⁴¹² como la exploración de nuevos procesos de creación y recepción literaria.

2.1 CONFLUENCIA GENÉRICA

Si bien las reflexiones teóricas sobre los “géneros literarios” son múltiples y variadas, muchas de ellas coinciden en cuatro rasgos básicos que permiten identificar y definir las construcciones genéricas tradicionales: 1) la consolidación histórica de la forma textual en el marco de una tradición literaria duradera y colectiva; 2) la configuración de unas características estructurales y temáticas que singularizan la práctica creativa; 3) la adopción consciente por parte de los escritores de las preceptivas o lineamientos que caracterizan el género literario; y 4) el reconocimiento y aceptación de la comunidad lectora, que interioriza las formas genéricas en sus procesos de recepción literaria. Así pues, la génesis y constitución de un género literario surge del diálogo entre las necesidades del escritor en su praxis artística –quien acepta, transforma o transgrede el conjunto de

⁴¹¹ Julián Herbert, *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, México, Bonobos, 2010, p. 8.

⁴¹² Las iniciativas del mercado editorial actual y su impacto en la publicación de los poemas extensos más recientes, se trató con más detenimiento en el segundo capítulo de la tesis doctoral, titulado: “El poema extenso moderno en la tradición mexicana”.

expresiones literarias que orientan el canon– y las particularidades histórico-sociales del contexto de creación y recepción lectora, las cuales orientan los procesos de representación estética. En este sentido, Fernando Gómez Redondo señala:

el género literario equivale a lo que antes se llamaba «realidad textual»; depende del «discurso formal» del texto, que surge del código particular que constituye el «lenguaje literario». Cada género se crea porque hay una realidad extratextual que precisa una serie de respuestas; esta necesidad es la que condiciona la construcción de un conjunto sígnico (la obra) que, si acierta con esas «expectativas» antes señaladas, será aceptado de inmediato, imitado con prontitud y mantendrá su vigencia hasta que no se modifiquen sustancialmente los componentes de esa realidad extratextual.⁴¹³

Desde esta perspectiva, las formas genéricas no se comprenden como conceptualizaciones cerradas e inalterables que se reproducen mecánicamente en la praxis artística de diferentes escritores; por el contrario, los géneros literarios se construyen y transforman en relación con las particularidades estéticas, culturales y sociales de cada época, de suerte que las diferentes propuestas textuales y la noción misma de “lo genérico” sean constantemente revisadas e incluso puestas en crisis, ya que el escritor permanentemente debe replantearse las prácticas creativas con las que representa su sociedad y atender las preocupaciones y derroteros artísticos de su tiempo.⁴¹⁴ Es así como en su libro *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, el filósofo y crítico italiano Benedetto Croce cuestiona el afán taxonómico de la teoría científica, que desea separar las diferentes expresiones artísticas sin reconocer su naturaleza múltiple y heterogénea, que en muchos casos obliga a utilizar diferentes medios de representación

⁴¹³ *Op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁴ En la revisión que Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo hacen de la construcción conceptual y práctica de “lo genérico” reconocen, por una parte, un conjunto de “características predominantes o dominante genérica” que identifican claramente las formas textuales consolidadas y, por otra parte, una serie de “variables”, es decir, rasgos innovadores y cambiantes que se alejan de las prácticas literarias tradicionales (*Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 146).

según sean las necesidades expresivas del creador y la intención comunicativa de su obra, pues, por ejemplo:

Hay dramas cuyo efecto se obtiene con la simple lectura; otros que necesitan de la declamación y el aparato escénico; intuiciones artísticas que para exteriorizarse plenamente requieren palabras, canto, instrumentos musicales, colores, plástica, arquitectura, actores; y otras, que son bellas y que se encierran en un contorno sutil hecho con la pluma o con pocos trazos del lápiz. Es falso que la declamación y el aparato escénico y todas las otras cosas juntas que hemos mencionado, sean *más poderosas* que la simple lectura o que el simple contorno de pluma o de lápiz. Cada uno de aquellos hechos o grupos de hechos tiene, por decirlo así, una finalidad distinta. La potencia de los medios no admite comparación cuando son diversos los fines.⁴¹⁵

La literatura contemporánea posterior a la vanguardia se caracteriza por sus propuestas intergenéricas, que en muchos casos buscan expandir las formas artísticas y genéricas tradicionales, pues proporcionan al creador nuevos elementos y recursos para representar una realidad convulsa, cambiante y emergente donde los discursos parciales, cerrados y anquilosados perdieron vigencia. Para el poeta no basta la palabra escrita, de suerte que aprovecha ciertos elementos visuales en la construcción de sus composiciones, rompiendo con la métrica tradicional y orientándose por los caminos del ideograma y la poesía visual. El novelista trasgrede la linealidad temporal del ejercicio narrativo e incluye elementos del discurso poético y teatral que complejizan la construcción de los personajes y, en algunos casos, llegan a disminuir el valor de la anécdota para resaltar la importancia de la imagen poética o el espacio de representación en la obra. En general, los creadores contemporáneos aprovechan las particularidades materiales (textuales, visuales, sonoras) y representativas (temporales, espaciales, sensoriales) de las distintas expresiones artísticas, para componer obras que renueven los procesos de creación y recepción estética.

⁴¹⁵ Trad. Ángel Vegue y Goldoni, Buenos Aires, Visión, 1973, p. 202.

Dentro de esta perspectiva se ubica Luigi Amara, quien en su poema extenso *A pie* mezcla la composición de imágenes poéticas de la ciudad con la construcción narrativa del caminar y el acto reflexivo que despierta el (re)descubrimiento del espacio urbano y arquitectónico. Para el poeta, la comunión entre los diferentes géneros literarios es totalmente natural, pues además de reconocer los vínculos estructurales y discursivos que conectan lo narrativo y lo poético en la configuración de poemas extensos –máxime cuando se representa el acto de caminar, de recorrer y describir la ciudad, que indudablemente conlleva un ejercicio narrativo–,⁴¹⁶ también reflexiona sobre los puntos de encuentro entre el ensayo literario y el discurso poético –géneros aparentemente diferentes en razón a los procesos reflexivos que se ocupan en el primero y la exploración de la sensibilidad íntima en el segundo–, que para Amara son expresiones literarias sumamente cercanas, preocupadas por la dimensión estética del lenguaje y la construcción imaginativa del discurso.⁴¹⁷

⁴¹⁶ En la primera entrevista que realicé a Luigi Amara, a finales de julio de 2014, el poeta me comentó que: “el aporte del poema extenso es justamente la posibilidad de desarrollar y cambiar efectos, de producir transiciones, incluso de llevar de la mano al lector hacia lugares y luego, quizás, abandonarlo. Propone una serie de posibilidades que con la brevedad no se alcanzan. En el caso concreto de mi libro [*A pie* (2010)] era muy evidente que quería reproducir, de algún modo, la sensación de desorientación, de no saber cuándo se termina, de no llegar, todas las sensaciones que sólo podía, según yo, lograr mediante un poema extenso. Pienso que, en general, los poemas extensos suelen ser también más narrativos, más reflexivos, mientras que los poemas breves, de algún modo, quizá, son más sensoriales, más directos, más inmediatos hacia una búsqueda imaginativa. En este caso me interesaba narrar también. Creo que la posibilidad narrativa de la poesía ha sido en general desatendida, siendo que siempre ha estado ahí. Siempre me ha llamado la atención que los novelistas, los cuentistas se autodenominan narradores como si tuvieran el monopolio de la narración. Claro, también se puede narrar en poemas breves pero casi siempre está más ligado a una anécdota, a una estampa, y creo que lo que permite el poema extenso es distanciarse de sólo la estampa y crear una complejidad narrativa también”.

⁴¹⁷ Así pues, en una de las entrevistas que realicé al escritor defenido, luego de la presentación de su libro más reciente, me manifestó que para él: “en cierta medida los ensayos son poemas. Los ensayos literarios me parece que hacen un trabajo imaginativo con el lenguaje, comparable al de un poema. Yo diría que un ensayo al estilo de Hazlitt, Stevenson, Benjamin o de Baudelaire está mucho más cerca de un poema que de una tesis doctoral. En esa medida no es difícil su incorporación en un poema, no siento que desde ningún punto de vista choquen los lenguajes o las atmósferas”.

En *A pie* los textos ensayísticos y reflexivos son incluidos dentro de la textualidad poética desde una compleja propuesta de conservación y transformación artística y discursiva: por una parte, los fragmentos de ensayos se diferencian tipográficamente con el uso de comillas que manifiestan su carácter de “citas textuales” dentro de la composición; por otra parte, la escritura argumentativa participa totalmente del poema extenso al asumir la disposición versal y métrica del discurso poético. Es decir, aunque se mantiene y resalta el carácter reflexivo y argumentativo de los ensayos, su naturaleza artística se transforma al representarse bajo los principios rítmicos de la poesía. Así pues, Luigi Amara aprovecha el carácter abierto y plural del ensayo literario, género moderno por excelencia, que desde Montaigne se concentra en la exploración del “yo”, para construir un poema extenso donde el acto de recorrer la ciudad no sólo despierte la emotividad y sensibilidad del sujeto, sino que también alimente sus consideraciones filosóficas y urbanísticas sobre la edificación del paisaje urbano. Los puntos de confluencia entre el discurso ensayístico y el poético son señalados por académicos como John Skirius, al afirmar:

El ensayo puede acercarse a la poesía como a la ficción en prosa. Un caso espléndido es *El mono gramático*, de Octavio Paz. Ni novela ni tratado filosófico, es una narración poética, una crónica sensorial, un cuaderno de apuntes de epifanías, una meditación sobre el lenguaje, el tiempo, el espacio, el erotismo, el sujeto y el objeto, percepciones, sensaciones, imágenes, imaginaciones –todo ello teñido por el pensamiento indostánico.⁴¹⁸

Dos son los principales rasgos que unen al ensayo literario y al poema: por una parte, la construcción de un estilo personal que se sostiene en la particularidad de la

⁴¹⁸ “Este centauro de géneros”, en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, comp. John Skirius, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 16.

escritura,⁴¹⁹ de suerte que no sólo las reflexiones intelectuales del ensayista, sino también sus propuestas artísticas se reflejan en un discurso literario donde se fusionan la belleza y la razón, pues “el propósito estético es un denominador común de todos los ensayos literarios, opuesto a los muchos artículos no literarios que pueblan el mundo periodístico. La belleza y el deleite son los objetivos; la habilidad artística y el artificio son modos del entretenimiento para los cultivados”.⁴²⁰ Por otra parte, el ensayo literario y la poesía se construyen a partir de la figura del “yo”; es decir, la principal preocupación de estas expresiones artísticas es profundizar en la condición humana, de allí que Montaigne declare que él es el objeto de sus escritos, y “siendo la subjetividad un elemento esencial en la formación de un ensayo, es inevitable trazar paralelos con la poesía. Muchos críticos afirman que el ensayo es a la prosa lo que la lírica es a la poesía”.⁴²¹ En el poema extenso de Luigi Amara el pensamiento se deja conducir por la sensibilidad poética, de suerte que la representación estética del paisaje urbano está acompañada por la naturaleza reflexiva del hombre:

Abandonarse.
“Tener abierto el ánimo
a toda clase de impresiones.”
Dejar que el pensamiento adopte
el tono de lo que se va viendo.

El arte de saber flotar
al caminar.

⁴¹⁹ “El estilo, de acuerdo a lo que se ha visto en Montaigne, es esencial en la definición del ensayo, porque si lo que el lector está recibiendo es una interpretación de la realidad interna-externa del escritor, la forma que adopte esta interpretación será la que permita su recepción. El estilo define al escritor: el escritor es su obra (...) Es decir que el autor escoge como el poeta un lenguaje connotativo para conllevar sus ideas y sentimientos. La inferencia natural a todo lo dicho es que el lenguaje del ensayo es más que nada un lenguaje de imágenes, no de conceptos” (Veronica Saunero, *Towards a Definition of the New Spanish-American Essay in the Essayistic Text of Julio Cortázar*, tesis doctoral, Philadelphia, Pennsylvania State University, 1989, p. 11).

⁴²⁰ J. Skirius, art. cit., p. 14.

⁴²¹ V. Saunero, *op. cit.*, p. 17.

Un mero flujo abierto y receptivo
que ha incorporado a su espesor
los pequeños tropiezos
las pausas y vacilaciones
la contrariedad. (p. 14)⁴²²

Los elementos ensayísticos no se introducen gratuitamente en *A pie*, pues responden a la figura del caminante que estructura sus reflexiones como los antiguos peripatéticos, reemplazando los jardines de la escuela aristotélica por las calles y alamedas de la ciudad moderna. El paseante siente “(...) cómo el pensamiento / respira nuevamente. / Cómo se recompone y cobra vuelo / contagiado por la jovialidad de los pies” (p. 34). Para Amara, pasear y reflexionar son actos inseparables pues el pensar implica la progresión de las ideas y meditaciones; es decir, el pensamiento se construye temporalmente, de manera gradual y continua, ya que las primeras intuiciones requieren de una reflexión sostenida para convertirse en categorías que conduzcan la existencia de los individuos. En este orden de ideas, el acto de caminar, como representación espacial de la progresión, es el medio por excelencia del desarrollo intelectual, dado que constituye una suspensión de las actividades cotidianas que el sujeto ocupa para construir sus reflexiones. “De allí que los paseos y las largas caminatas hayan estado siempre emparentadas con la digresión y el talante discursivo; de allí que estas actividades se ejerciten mejor cuando son realizadas al unísono.”⁴²³

Entre los escritores, filósofos y urbanistas citados en *A pie* se cuentan a Robert Louis Stevenson, Walter Benjamin, Franco La Cecla, Joseph Joubert, William Hazlitt,

⁴²² Luigi Amara, *A pie*, Oaxaca, Almadía, 2010. En adelante el poema se citará de esta edición y las páginas correspondientes se darán entre paréntesis en el cuerpo del texto.

⁴²³ Luigi Amara, *El peatón inmóvil*, Guadalajara, Arlequín, 2013, p. 59.

Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Theodor Adorno, Joseph Beuys, Robert Walser, Guy Debort, Robert Smithson, Paul Virilio, Francesco Careri, Marshall Berman, Le Corbusier, Salvador Novo, Raoul Vaneigem, e Ignasi de Solà-Morales. En algunos casos los nombres se refieren directamente en el poema; en otros, se infieren a partir del rastreo de las citas textuales. Aunque el grupo de intelectuales es bastante diverso, todos reúnen dos preocupaciones esenciales: primero, considerar la caminata no sólo como espacio de ocio, sino de creación y meditación; y segundo, adelantar reflexiones conceptuales, urbanísticas y artísticas sobre la ciudad moderna. En el primer grupo destaca la relación intertextual que *A pie* establece con las obras de Robert Louis Stevenson, Robert Walser y Francesco Careri, entre otros, pues la revisión de sus ensayos –particularmente de los citados en la composición de Amara– expande las posibilidades interpretativas del poema. Así pues, el poeta mexicano retoma la imagen de Stevenson –ejemplo del escritor aventurero– recluido por la enfermedad y escribiendo desde su cama sus “Excursiones a pie”, al citar algunos de sus pensamientos más ilustrativos sobre los beneficios del paseo en la formación espiritual e intelectual del artista: “De todas las posibles disposiciones del ánimo / ésta / en la que un hombre se pone en movimiento / es la mejor” (p. 15). La inclusión de estas reflexiones en el poema evocan la visión positiva y liberadora que el escritor escocés tenía del andar a campo abierto: “Parece como si una caminata a paso vivo nos purgara, más que ninguna otra cosa, de toda mezquindad y orgullo y dejara que la curiosidad desempeñe libremente su parte, como en un niño o un hombre de ciencia.”⁴²⁴ La relación entre caminata y creación artística se afirma con los fragmentos del ensayo *El paseo* de Robert Walser, retomados en la composición de Amara:

⁴²⁴ Robert Louis Stevenson, “Excursiones a pie”, trad. Juan José Utrilla, *El arte de caminar*, ed. Hernán Lara Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 48 y 49.

“Dar la bienvenida
a toda clase de extrañas
y peculiares manifestaciones.
Hacer amistad con ellas.”

Cuando no se persigue nada
la desviación es parte
de una línea ininterrumpida.
“Si uno ya sabe lo que busca
no hay hallazgo posible.” (p. 53)

En su ensayo Walser presenta la caminata como un acto contestatario a la sociedad burguesa, que no comprende la función del ocio como generador de pensamiento. Para el escritor suizo, no se puede desvincular la creación del deambular, por la misma razón que no se puede separar al artista de su mundo; son la naturaleza, sus objetos y paisajes los elementos que componen toda expresión literaria. Por tanto, el prosista requiere de una vivencia cercana y sensible del mundo para alimentar su imaginación: el pasear, más que un gusto, es una necesidad vital e intelectual del pensador, que no podría ejercer su profesión recluido en la esterilidad de su habitación. “Sin pasear estaría muerto, y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada. Sin pasear y recibir informes no podría tampoco rendir informe alguno ni redactar el más mínimo artículo, y no digamos toda una novela corta. Sin pasear no podría hacer observaciones ni estudios.”⁴²⁵

Otra lectura que sobresale en el poema es *Walkscapes. El andar como práctica estética*, de Francesco Careri. En esta obra se hace un análisis pormenorizado de la construcción de las urbes modernas, como espacios de deambulación, creación y esparcimiento, a partir de reflexiones filosóficas, arquitectónicas, urbanísticas, sociológicas y artísticas apoyadas en múltiples referencias bibliográficas y citas textuales, así como en

⁴²⁵ Robert Walser, *El paseo*, trad. Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 1997, p. 41.

imágenes, fotografías y planos que presentan la comprensión de la metrópoli desde principios del siglo XX con las consideraciones dadaístas, pasando por los postulados de la Internacional Situacionista en la década de los cincuenta, hasta las formulaciones posmodernas que comprenden la liquidez de las formas y los espacios. En *A pie*, Luigi Amara retoma el concepto de “ciudad nómada” para representar poéticamente la transformación constante del Distrito Federal para el caminante:

Mapa de la memoria derruida.



Francesco Careri en *Walkscape*:

“La ciudad nómada
es el propio recorrido
el signo más estable
en el interior del vacío
la línea de la ciudad
es la línea sinuosa dibujada
por la serie de puntos
en movimiento.” (p. 64)

Dentro de la propuesta poética y filosófica de Amara, la construcción del espacio se proyecta en la total libertad del acto de caminar, que desatiende la lógica regulatoria y utilitaria de la sociedad burguesa, la cual prevé un punto de inicio y otro de llegada que direccionan la relación del sujeto con la ciudad y limitan su creación imaginativa del espacio. En palabras de Francesco Careri, “los puntos de partida y de llegada tienen un

interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el *espacio del andar*, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del *eterno errar*”.⁴²⁶

La representación artística de la ciudad moderna es el otro punto de encuentro entre la poesía y el ensayo. En *A pie* la imagen poética aprovecha las reflexiones ensayísticas para proyectar una visión profunda y problemática del espacio urbano, que no se limite a la configuración estética de las calles y los edificios, sino que exprese la compleja relación del ciudadano con la metrópolis mexicana, pues, como señala Anadeli Bencomo: “El tránsito de las ciudades a las megalópolis trae consigo, no sólo nuevas experiencias urbanas, sino además nuevas formas de narrar y representar estos espacios”.⁴²⁷ En su poema extenso, Luigi Amara analiza las complejidades y contrariedades del pensamiento contemporáneo, que parecen reflejar los escabrosos y obstaculizados trazados peatonales de las metrópolis actuales, donde los automóviles y los medios de transporte amenazan la autonomía e, incluso, la vida del transeúnte. Las transformaciones urbanísticas modernas, que desde el siglo XIX modificaron totalmente la relación del sujeto con su entorno, se analizan detenidamente en textos como *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman, donde Amara recupera la celebración que Le Corbusier hace de la aparición del automóvil en la París moderna, como la fuente del progreso y la alegría humana:

La política de Le Corbusier años después
de alcanzar su *expresión magnífica*:

“¡Coches, coches!
 ¡Rápidos, rápidos!
Uno se siente embargado
lleno de entusiasmo y de alegría...
La alegría del poder.

⁴²⁶ *Walkscapes. El arte como práctica estética*, trad. Maurici Pla, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 42.

⁴²⁷ *Op. cit.*, p. 14.

El simple e ingenuo placer de estar
en medio del poder y la fuerza.
Uno participa de ello.
Uno confía en esta nueva sociedad:
encontrará una expresión
magnífica de su poder.
Uno cree en ello.” (p. 79)

Sin embargo, filósofos como Theodor Adorno no tienen una visión positiva de las fuerzas mecánicas que se apoderaron de la vida urbana, acabando con la tranquilidad del habitante que recorría pausadamente los caminos de su pequeña villa, y que ahora es el transeúnte indefenso que avanza apresuradamente para tratar de sortear la violencia de los automotores: “En el acto de correr por la calle hay una expresión de espanto. Es la precipitación que imita el gesto de la víctima en su intento de sortear el precipicio”.⁴²⁸ En *A pie* el dominio de la máquina sobre el hombre se expresa poética y filosóficamente con las citas textuales del pensamiento adorniano –“El triunfo del velocímetro calma / de una manera ritual / la angustia del perseguido” (p. 50)–, y el gesto irónico de los defensores de la modernidad aprisionados en el tráfico de la megalópolis –“Pero los coches emiten / sus trompetillas de sarcasmo: / la estampa cruel de Marinetti / atrapado en un embotellamiento” (p. 50).

La ciudad en construcción despunta nuevos espacios y formas que cambian su panorama: el afán por construir la metrópoli del futuro impulsa la incontenible fuerza urbanizadora. Como nunca en la historia las ciudades se transforman veloz y atropelladamente para enfrentar las migraciones provenientes del campo, al tiempo que los avances tecnológicos e industriales modelan nuevas dinámicas comunitarias y familiares. El concepto de una periferia desatendida por los proyectos urbanísticos modernizadores,

⁴²⁸ *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2003, p. 168.

que espacialmente parecería pertenecer a la metrópoli, aunque social y económicamente está totalmente alejada del desarrollo urbano, propone una recomposición visual y humana del entorno, que atrae la mirada del artista y problematiza la relación del ciudadano con su espacio vital:

Arquitectura de cristal.

La desazón envuelta
hermosamente para regalo.
“Toda planificación urbana
modela la participación en algo
de lo que es imposible participar.”
Raoul Vaneigem. (p. 88)

Precisamente, la comprensión que el sujeto tiene de su entorno y, en este sentido, la constante reflexión sobre los procesos comunitarios de la sociedad actual, es el punto de encuentro entre la construcción poética de la Ciudad de México en *A pie*, y los ensayos literarios y académicos que se intercalan en la composición. Como afirma Liliana Weinberg, al analizar la situación del ensayo latinoamericano, uno de los temas más recurrentes de este género literario es “la representación de una comunidad que, si bien tiene un origen histórico o una determinación social, es pensada por el ensayista ante todo como una comunidad de sentido”.⁴²⁹ Así pues, aunque el carácter prosaico de los intertextos ensayísticos se deshace con la construcción versal del poema extenso, su naturaleza reflexiva y argumental se proyecta en el deseo de representar la impresionante – por maravillosa y perturbadora– Ciudad de México.

2.2 DIALÉCTICA DE LA PALABRA Y LA IMAGEN

⁴²⁹ *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 47.

En su artículo “La analogía entre la pintura y la literatura”, la académica Wendy Steiner afirma que “el intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo”.⁴³⁰ En muchos casos la confluencia de lenguajes artísticos intenta construir una visión total y compleja del objeto representado, de modo que se proporcione al receptor una vivencia completa no sólo de la experiencia artística, sino de todo un mundo que se configura alrededor de ella. En este sentido, el arte contemporáneo y, en nuestro caso particular, la literatura se entienden “como parte del conjunto de la cultura, y por lo tanto como un sistema de producción cultural que está en constante interacción con los otros sistemas y con su contexto”.⁴³¹ La composición textual y gráfica de obras como *A pie* manifiesta la pretensión de los escritores actuales de experimentar no sólo con las formas artísticas, sino con las percepciones de la realidad.⁴³²

La primera imagen que se tiene del poema es la de un tenis “converse”, en blanco y negro, que contiene el nombre del poema y de su creador; pero además, la capellada de la zapatilla puede doblarse y debajo de ella, en el reverso de la solapa, aparece la imagen de

⁴³⁰ En *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco, 2000, p. 32.

⁴³¹ Antonio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes”, en *Literatura y pintura, op. cit.*, p. 14.

⁴³² En la primera entrevista que realicé a Luigi Amara, le pregunté sobre la evidente propuesta visual de su poema extenso, que desde la primera de forros está acompañado de imágenes, fotos, variedades tipográficas, disposiciones visuales de la escritura, etc., a lo que el escritor mexicano respondió: “había una suerte de fidelidad a la práctica misma de mis caminatas (suelo llevar una cámara fotográfica), por tanto no fue un añadido. Mucha gente ha creído que como el diseñador de la colección de Almadía es Magallanes y de repente suele ser muy intrusivo al diseñar los libros, muchos creen que son ilustraciones que puso él. La verdad, el poema está pensado así, está desarrollado así. No tanto como dar fe que la caminata realmente sucedió, pues podría ser todo *fake*, todo ficticio, sino más bien porque creo que sería difícil concebir, por lo menos en mi práctica de caminante, sin una memoria visual, tal vez, una memoria visual que uno mismo toma y una memoria visual que uno trae en la cabeza. En ese sentido, siempre me ha parecido muy interesante, digamos, como cuando caminas por una calle, caminas también por el recuerdo y las expectativas de esa calle, no sólo por la calle misma. Puedes estar decepcionado por la calle, pero también estás caminando por lo que te acordabas o si no la conocías por lo que esperabas de esa calle. Es como cuando uno va de viaje y estás en Champs-Élysées, o donde sea que estés, estás caminando también por tu cabeza. Parte de esa caminata por tu cabeza incluye una memoria visual, lo que te acuerdas que has visto, y muchas veces ligado a la fotografía.”

un pie desnudo, particularmente de sus dedos, como si al levantar la primera de forros pudiéramos ver el interior del tenis. Más adelante, en las hojas que anteceden a la página legal aparece el dibujo de un par de pies desnudos, y después de la página legal se retrata la articulación interna de un pie común; ya en la última página del poema, donde se registra el tiraje y la información tipográfica de la edición, encontramos simplemente la estructura ósea de dicha extremidad. Es evidente, entonces, cómo desde el diseño del libro, el autor y el editor apuestan por un lenguaje visual y artístico que atraiga al posible público lector, pero que también juegue y expanda los sentidos de la palabra escrita. En *A pie* se desarrolla la propuesta estética adelantada por los vanguardistas desde principios del siglo XX y que resultó tan importante en el desarrollo del arte contemporáneo, y es la comprensión de la experiencia artística como un fenómeno que convoca todos los sentidos del espectador, de suerte que la palabra escrita, por ejemplo, no se refiere solamente a la representación gráfica de sonidos, sino que también ocupa la percepción visual de las formas. Al respecto, Áron Kibédi Varga señala que:

En la investigación moderna, las relaciones entre palabra e imagen rara vez tratan de la simple dicotomía de oír y ver; desde la invención de la escritura, la palabra ha pertenecido, simultáneamente o alternadamente, a dos dominios muy diferentes: es oída y es vista. La mayoría de los críticos modernos, cuando estudian las relaciones entre palabra e imagen, no cotejan la palabra oída con la imagen vista; de hecho, estudian, sin darse cuenta, dos fenómenos visuales.⁴³³

Ahora bien, la confluencia interartística no significa desconocer la naturaleza y características de las distintas expresiones artísticas, con el propósito de fusionar todos los lenguajes en la obra de arte; por el contrario, se trata de establecer vasos comunicantes, principios de asociación, que cuestionen los límites genéricos al descubrir otros campos de

⁴³³ “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, *op. cit.*, p. 111.

reiteradas huellas de zapatos a lo largo del poema sugieren el experimento artístico y conceptual de incluir la vida dentro del poema o, en otras palabras, jugar con los límites entre el acto y su representación, pues “cualquier intento de salvar la diferencia entre las artes implica un gesto simbólico de transgresión de los límites ontológicos (...) En ese espacio del lugar común, que es el límite de la diferencia, tiene lugar, tiene su espacio propio, el paso de la frontera”.⁴³⁶ El caminar del sujeto poético que se representa verbalmente en la composición, se ilustra con imágenes de huellas que retratan su deambular constante y despreocupado por la ciudad:

la elástica distensión
de los zapatos tenis



(p. 12)

En otros momentos, el hombre serpentea por la ciudad, cambia de trayecto, recorre nuevos espacios, y la imagen de las huellas representa la variedad del trayecto, de modo que la lectura lingüística del poema debe acompañarse de una lectura visual de sus componentes, pues las ilustraciones no pretenden “adornar” la materialidad textual, sino aprovechar la dimensión icónica y simbólica de la imagen para potenciar los sentidos de la palabra y el receptor.

Únete a la densidad
de esta lombriz narcótica
al paso enfermo y pegajoso
de la criatura híbrida que bulle
y apunta en todas direcciones

⁴³⁶ *Los límites de la diferencia, op. cit., p. 32.*



Torcer entonces
en una callejuela solitaria. (pp. 44 y 45)

El vínculo entre vida y poesía también se manifiesta con la inclusión de avisos publicitarios en el poema. El ciudadano construye una memoria visual del espacio habitado a través de anuncios, carteles y pancartas que generan particulares interacciones con el espacio y sus habitantes: invitan a comprar, vender, evitar, transitar, etc. La metrópoli es un gran texto que propone diferentes maneras de morarla y construirla. Ya no es el sujeto quien decide sobre las dinámicas y desarrollos de la ciudad, pues ahora la metrópoli indica al individuo de qué manera comportarse frente a ella. Para sus pobladores, “los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués”.⁴³⁷ En *A pie*, los recuerdos de infancia se construyen verbal y visualmente a partir de los carteles e imágenes que identifican ciertos sectores de la ciudad, como el mercado San Juan, famoso por su oferta de carnes exóticas y productos gourmet:

Calle Delicias
muy cerca del mercado de San Juan
donde mi abuelo compraba caracoles
(que más tarde a escondidas
nosotros liberábamos
en el jardín)
y hay letreros fantásticos
 ¿o no?
Que ofrecen por ejemplo:

⁴³⁷ *Libro de los pasajes, op. cit.*, p. 428.



(p. 30)

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama analiza el papel del *graffiti* como escritura subversiva y marginal, no sólo por las frecuentes críticas anónimas al poder en turno, sino también por sus espacios de representación, que restan valor al texto escrito como lugar de debate y confrontación. El *graffiti* infringe las convenciones de la “ciudad letrada”, que “aspira a la unívoca fijeza semántica y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de sus canales de circulación”,⁴³⁸ al manifestarse en espacios de difícil regulación como la pared en blanco, donde el sujeto no está obligado a seguir y respetar las normas de los grupos intelectuales y sociales. El *graffiti*, entonces, abre un espacio de libre expresión donde el sujeto interactúa de manera auténtica con la ciudad y sus habitantes, tanto en la construcción de discursos políticos, sociales, culturales, sentimentales, etc., como en la puesta en común de sus propuestas estéticas y vitales. La metrópoli “es también una obra de arte colectiva, un lienzo enorme que nos sobrepasa en permanencia y en el cual todos dejamos impresas nuestras huellas y nuestro rostro”.⁴³⁹ En *A pie* la propuesta artístico-política que ocupa las paredes de la Ciudad de México muestra la resistencia de un arte marginal ante los discursos institucionales y mercantiles que guían la cotidianidad del individuo:

Encender la mecha de tinta
del terrorismo poético.

⁴³⁸ Santiago de Chile, Tajamar, 2004, p. 84.

⁴³⁹ Gabriela Riveros Elizondo, “Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad”, en *Ciudad y memoria*, comp. Eduardo Antonio Parra, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, p. 63.



Fractura visual.

Antipublicidad.

Gritos urbanos para el ojo.

El sabotaje del arte
contra sus complacidos cimientos
cenagosos.

Ruido en aerosol
que toma por asalto al desprevenido.

Las calles
como un largo papel estridente. (pp. 85 y 86)

Los *graffitis* se incluyen en el poema para representar la estética de la ciudad moderna, cambiante y frenética, que descubre el sujeto poético en sus recorridos. Los dibujos y consignas en la pared desconfiguran la mirada habitual y monótona que el ciudadano tiene de su entorno, al proponer nuevas formas de leer y comprender los espacios vitales y las relaciones comunitarias en la metrópoli. La propuesta artística del *graffiti* se desplaza al poema, y el lector inevitablemente acompaña al sujeto lírico en su excursión visual por la ciudad.

En muchas ocasiones, la literatura contemporánea aprovecha las cualidades artísticas, comunicativas y figurativas de la imagen fotográfica para reforzar los sentidos de la escritura. Luigi Amara no es contrario a esta práctica y en *A pie* emplea fotografías para narrar su recorrido poético por la ciudad. En el poema los elementos visuales se intercalan y

comunican con la construcción verbal, de suerte que las fotografías refieren exactamente a las situaciones, experiencias o sentimientos plasmados en la obra. Es decir, palabra e imagen se entrelazan para expresar la visión cultural, social y estética que el sujeto poético tiene del espacio urbano. En *A pie*, la imagen fotográfica complementa los sentidos de la palabra.

(Algo: el incauto doblando la esquina
seguido por su vieja sombra
de víctima.)



(p. 24)

Las fotografías no se utilizan solamente para retratar de manera más cercana –y podría decirse que hasta íntima– algunas situaciones y personajes de la ciudad, pues también hacen parte del mundo ficticio-imaginario que proyecta el poema. La comprensión estética del paisaje urbano, que en el ejercicio creativo rompe con la representación mimética de la realidad, encuentra en la fotografía otro medio para construir las imágenes poéticas que componen la visión personal de la Ciudad de México. El sujeto poético reconoce nuevas formas que modifican la visión rutinaria de la metrópoli, y que hacen de ella el gran lienzo de una pintura en movimiento:



Cambia también el paisaje
del cabello:
Copetes rockabilly
flecso emo
bucles de suspirantes secretarias. (p. 94)

En algunos segmentos el caminar del sujeto poético se representa con croquis o mapas que se incluyen en la obra. La naturaleza icónica de la imagen expresa la manera en que el sujeto se apropia de los espacios de la ciudad, la forma en que cada habitante construye una suerte de cartografía privada de la metrópoli. Los mapas crean una ilusión de totalidad, de visión general del paisaje urbano que el ciudadano transita a partir de sus deseos y necesidades. En consecuencia, la imagen indica una realidad externa que se introduce en la ficción textual para crear un estrecho vínculo entre el mundo y la literatura, pues “la verdadera manera de representar la realidad es no representarla en lo absoluto, sino crear una porción de la realidad misma”.⁴⁴⁰ Con los mapas, entonces, el lector termina de imaginar y comprender las calles y los espacios que se conforman en *A pie*:

La estrechez de la ciudad
que cada quien construye
con sus pasos.
El rostro insobornable
y verdadero de las trayectorias.

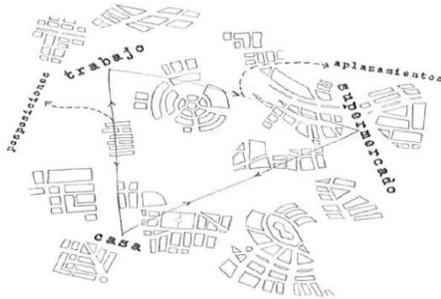
Aquel triángulo amnésico
entre la casa

⁴⁴⁰ W. Steiner, art. cit., p. 48.

el trabajo
y el supermercado.

La vida secreta
de los trayectos públicos.

La vida
sin ambages desde las alturas.
(...)



(pp. 65 y 66)

2.3 EL RITMO DE LA CAMINATA

Tal vez el rasgo más característico del discurso poético es la construcción rítmica del lenguaje. En el poema la palabra no sólo transmite sentidos o refiere situaciones, pues también despierta sensaciones y emociones. La naturaleza melódica de la expresión lírica responde a la sonoridad de la palabra, que crea atmósferas en las que se despliega el universo poético. El poeta, entonces, retoma las armonías del lenguaje y la naturaleza para ocuparlas en la construcción de realidades verbales y artísticas que afecten al lector; es decir, que impacten su espíritu e intelecto, proveyendo nuevas formas de sentir y comprender la realidad. En este sentido, Octavio Paz recuerda que:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regidas por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es

un imán. Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos– convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores.⁴⁴¹

El poeta se vale de recursos técnicos y estructuras métricas para componer la melodía interna de los versos y las estrofas, de suerte que el ritmo estéticamente complementa los temas, pensamientos y emociones que desea transmitir con su obra. De allí la necesidad de profundizar en las posibilidades rítmicas de la palabra, pues la armonía interna del poema es un elemento crucial en el desarrollo de esta expresión artística. El escritor, entonces, comprende que el ritmo poético no es algo que se impone a la palabra, sino que nace de ella y se potencia en toda su amplitud en la creación literaria. El ritmo no es medida externa, pues “somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia «algo». El ritmo es sentido y dice «algo». Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras”.⁴⁴²

Luigi Amara reconoce la importancia del ritmo como principio emotivo e intelectual en la construcción del poema; por tanto, en *A pie* rompe con la métrica tradicional y propone un ritmo poético que emula, en la medida de lo posible, el ritmo de la caminata, de manera que el escrito en su disposición versal y tipográfica figura el recorrido del viandante por la ciudad.⁴⁴³

⁴⁴¹ *El arco y la lira*, en *Obras completas I. La casa de las presencias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. 1, p. 76.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴³ Así pues, en la primera entrevista que me concedió, el poeta declaró: “Bueno, yo te diría que algo que intenté fue ser fiel al ritmo de la caminata antes que al ritmo de la poesía, de la tradición poética. Uno suele, cuando escribe poemas, incluir en estructuras, en ritmos, en acentos, un influjo de la tradición de tu idioma, del lenguaje, etc., y yo intenté en este libro [*A pie*], en la medida de lo posible, aunque no siempre se logra, porque el lenguaje y la tradición son más poderosos que uno, ser fiel más al ritmo de la caminata que al ritmo

A pie es un poema en verso libre que experimenta con las posibilidades enunciativas y visuales de la palabra escrita. En el campo verbal juega con la variación métrica de los versos, al componer estrofas anisosilábicas que rítmicamente pretenden representar el flujo de la caminata, de manera que los versos son más cortos cuando el paseo es intermitente, o son más extensos cuando es más contemplativo; asimismo, los encabalgamientos son forzados (abruptos o sirremáticos que fracturan la estructura oracional) cuando el viandante se enfrenta a la violencia automotriz, o son más naturales (mantienen la estructura oracional del verso, conservando una lógica interna entre sus componentes sintácticos, semánticos y rítmicos) cuando se siente tranquilo y pleno en su marcha. El poeta también se apoya en elementos visuales y tipográficos en su recreación de la caminata, de modo que las palabras se disponen en la página considerando las acciones y sensaciones del sujeto poético: si salta por la calle las palabras aparecen desperdigadas en el texto; si decide cambiar de rumbo el verso ya no se justifica con los márgenes de la página impresa, sino que aparece algunos espacios después; si toma un respiro se manifiesta con la separación estrófica, etc. En consecuencia, la estructura melódica y tipográfica de *A pie* responde al ritmo propio de toda caminata y, es más, de toda actividad humana, pues como reconoce Michel De Certeau: “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. (...) El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.”⁴⁴⁴ En sus *Pequeños poemas en prosa*, Charles Baudelaire ya

poético. Y en esa medida lo que intentaba era no tanto reproducir, sino recrear, con elementos propiamente del texto esas aceleraciones, pausas, vacilaciones, etc. Entonces yo creo que acudir a la tipografía, a la disposición en el papel, al recurso de las huellas, a las imágenes, etc., son recursos textuales de la materialidad del texto que permiten recrear ese influjo. Así es como yo lo sentí.”

⁴⁴⁴ *La invención de lo cotidiano I. Arte de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp. 109 y 110.

señalaba la necesidad de romper con la métrica tradicional, y componer textos que expresaran los ritmos internos del artista en su encuentro con la ciudad moderna:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días más ambiciosos, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

Este ideal obsesionante nace principalmente cuando se frecuentan ciudades enormes y se entrecruza uno con sus innumerables relaciones. ¿No ha intentado usted mismo, mi querido amigo, transcribir a una canción el pregón estridente del *crystalero*, y expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que ese pregón eleva hasta las buhardillas, atravesando las nieblas más altas de la calle?⁴⁴⁵

En el poema extenso de Amara, el acto de caminar representa un ritmo, una retórica interna (con sus pausas, modulaciones, saltos, etc.) que configura el desarrollo conceptual y textual del poema. La organización del espacio exterior que recorre el viandante se incluye en el poema a través de rasgos y disposiciones tipográficas, que refieren el movimiento del caminante y el trazado de la calle. Más allá de la construcción de rimas tradicionales, lo que interesa ilustrar es la oscilación de la caminata, la armonía de los pies que se persiguen rítmicamente en la progresión del trayecto:

Dejarse ir.
No confiar en nada sino
en la sensación del movimiento.
Un paso
 luego otro
un paso
 luego otro
el sonido desempolvado de los pies
percutiendo sobre el asfalto
aquel camino borroso
que establece el oído
como un tambor ambulante
redoble elemental
 (enjambre
o zumbido interno)

⁴⁴⁵ En *Obras selectas*, est. y trad. Enrique López Castellón, Madrid, Edimat, 2000, pp. 251 y 252.

en lenta cacería.

La candidez vaporosa
con que se escurre y se regala:
pura estela.

(La conmoción estática
de la pausa anhelante.)

Nadie silba:
ella ha cortado el aire
y el aliento. (pp. 37 y 38)

Ahora los encabalgamiento son abruptos –“Todo se frena y electriza para ver / los pasos rezumantes de la presa”; “(La conmoción estática / de la pausa anhelante)”– para representar las intempestivas frenadas del caminante, y con ello violentar la construcción melódica de las estrofas. El ritmo interno de los versos se fractura para expresar una estética del fragmento, de la pausa agresiva, que mantiene en suspenso al paseante, listo para abalanzarse como una fiera sobre la selva de cemento. El poema, entonces, representa textualmente otra forma de recorrer la metrópoli, que no responde al movimiento armonioso y secuencial del contemplador, ya que manifiesta la expedición violenta, abrupta e inarticulada del individuo en la ciudad moderna. De allí que Michel De Certeau declare que “los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los ‘giros’ o ‘figuras de estilo’. Hay una retórica del andar. El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos”.⁴⁴⁶ En *A pie* el caminar apresurado y temeroso del ciudadano acosado por la rudeza de los automotores –que se apropiaron de todos los espacios peatonales e impusieron una arquitectura donde el

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 112.

se disponen como gotas en un espejo, manifestando la inmediatez, fiereza y complejidad de una ciudad donde la apresurada velocidad de las máquinas, y de la vida misma, obliga al poeta a construir “versos en movimiento”.

2.4 CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO

Desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, la relación del hombre con su entorno cambió sustancialmente, y su nueva comprensión de la realidad se reflejó en la creación de discursos sociales, económicos, culturales y artísticos que manifestaron los procesos de industrialización y transformación de la sociedad moderna. La Revolución Industrial, con sus nuevas dinámicas de producción y relaciones laborales, impulsó la migración del campo a la ciudad y, con ello, la consolidación de una sociedad burguesa que respondía a las necesidades e imperativos de la vertiginosa modernización, el forzoso capitalismo, y la pujante clase obrera. La ciudad, entonces, se convirtió en el espacio por excelencia del hombre moderno.⁴⁴⁸ La experiencia urbana modificó la percepción que el sujeto tenía del espacio y de las dinámicas sociales que allí ocurrían; ahora puede crear un paisaje nuevo, artificial, que se diferencia de la naturaleza preexistente y se ajusta constantemente a los adelantos técnicos y a los grupos sociales emergentes. Por consiguiente, la fundación de metrópolis impulsó la capacidad imaginativa del individuo, al suspender la relación referencial que mantenía con el paisaje natural e invitarlo a proyectar una realidad posible, puesto que:

⁴⁴⁸ “La ciudad ha sido una de las principales compañeras del ser humano en su peregrinar por el mundo y por la historia. Especialmente durante el presente siglo, ésta se ha convertido en el marco principal dentro del cual se desarrolla la vida de los individuos. Gran parte de la población mundial habita en inmensos núcleos urbanos y, al parecer esta tendencia se intensificará ya que se calcula que para el año 2025 el 85 por ciento de la población habitará en las grandes urbes” (G. Riveros, art. cit., p. 59).

La ciudad existe por el ámbito imaginario suscitado por ella y que retorna a ella, ese ámbito alimentado por la ciudad y del cual ella se nutre, al cual da nacimiento y que la hace renacer a cada instante. Y la evolución de este ámbito imaginario nos interesa porque atañe, por un lado a la ciudad (a sus permanencias y a sus cambios) y por otro lado a nuestra relación con la imagen, una relación que también se mueve y cambia, así como se mueve la ciudad, y más ampliamente la sociedad. De manera que interrogarse sobre la ciudad imaginaria significa al fin de cuentas plantearse la doble cuestión de la existencia de la ciudad y de la existencia de lo imaginario en el momento en que la urdimbre urbana se extiende, en que la organización del espacio social se modifica y en que las imágenes, las mismas imágenes, se difunden por toda la tierra.⁴⁴⁹

La literatura, como expresión artística que explora la condición humana y su relación con el mundo, responde a la realidad que inaugura la edificación de metrópolis modernas, y las nuevas formas de sentir, percibir y habitar de la sociedad burguesa. El artista contemporáneo se enfrenta a un mundo cambiante y en movimiento, que carece de la permanencia y estabilidad de “lo natural”, de suerte que se aleja de la representación mimética clásica e impulsa nuevas formas de creación artística, consciente del carácter circunstancial y perecedero de toda producción humana. Así pues, la ciudad ocupa un lugar primordial en la literatura contemporánea, que trata de afirmar mediante la escritura una “realidad” que se desgarrar y recompone a cada momento.

La ciudad de México de Federico Gamboa, Los Ángeles de Raymond Chandler, el París de Julio Cortázar, el Buenos Aires de Jorge Luis Borges, y de esas ciudades brotan otras diferentes que son las mismas. La ciudad de México de Carlos Fuentes, Los Ángeles de Wade Miller (Bob y Bill), el París de Jean Genet, el Buenos Aires de Roberto Arlt y así nos vamos dando cuenta, como lectores, que la educación sentimental que nos proporciona la ciudad no es más que la piel de palabras del escritor porque las ciudades-metáfora de Günter Grass o de Milan Kundera o de Leonardo Sciascia o de E. L. Doctorow son, simplemente, la gran escuela del ciudadano de todo el mundo.

Por eso la ciudad como personaje es la gran tentación para cualquier narrador e incluso poeta. Por eso hasta los autores que no encuentran su ciudad ideal se dedican, con perversa obsesión, a crearla. Y entonces es real y concreta la

⁴⁴⁹ Marc Augé, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, trad. Alberto Luis Bixio, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 111 y 112.

arquitectura imaginaria de Macondo, Santa María, Comala y Yoknapatawpha. Y entonces es real y concreta la Iquitos de Mario Vargas Llosa o La Habana de Guillermo Cabrera Infante o el París de Louis Aragon o el Dublín de James Joyce o la Praga de Franz Kafka.⁴⁵⁰

Luigi Amara continúa esta amplia tradición de la literatura moderna, donde la ciudad no sólo aparece como un escenario en el que se desarrollan las acciones, sino que constituye uno de los personajes principales de la obra. En *A pie*, la Ciudad de México funge como el centro dinamizador de la escritura poética, pues sus lugares, habitantes y dinámicas conducen el recorrido del paseante, quien construye su visión del mundo como habitante de la metrópoli moderna.⁴⁵¹ Sin embargo, la representación de la megalópolis mexicana no se restringe a su relación vivencial e imaginativa con el viandante, pues también descubre las particularidades del mundo moderno, de los proyectos urbanistas que transforman el panorama con edificios, parques, avenidas, pasos peatonales, etc., que indudablemente cambian la manera de concebir la existencia y percibir la realidad.

En *A pie* se manifiesta la relación de amor-odio del caminante con la Ciudad de México, quien, por una parte, se sorprende con la variedad de lugares y situaciones que enriquecen su visión del mundo, y convierten a la metrópoli en una creación artística; y, por otra parte, se lamenta de la acelerada modernización que destruye la “ciudad de infancia” y amenaza con edificar una urbe motorizada, ajena a las necesidades espaciales y anímicas del viandante. La visión de la ciudad como espacio arquitectónico que representa los sueños y fracasos del hombre moderno, se despliega en la composición de Amara con la valoración

⁴⁵⁰ Daniel Leyva, “Escribir ciudades o construir libros”, en *Ciudad y memoria*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵¹ En este sentido, Vicente Quirarte señala que “la Ciudad de México es al mismo tiempo centro geográfico y simbólico del país y en su carga semántica soporta el prestigio y desprestigio de ese nombre. Los autobuses que desde cualquier rincón de nuestra patria se dirigen a la capital, ostentan en su frente la palabra *México*; por hábito o aceptación de la omnipotencia centralista decimos: «Voy a México»” (*Elogio de la calle...*, *op. cit.*, p. 15).

que el sujeto poético hace de los proyectos urbanísticos de la Ciudad de México, los cuales destruyen el paisaje natural con la edificación de moles de cemento que albergan el desproporcionado crecimiento demográfico:

Cemento.
La alegría del cemento
y sus matices.
Monolitos impuestos al paisaje
como tercas sentencias.
Signos enfáticos de admiración
que rascan con su insipidez
la altura.
 Sintaxis ilegible
y opresiva.

Multifamiliares del futuro
que ya alcanzaron el orden
de las ruinas. (p. 93)

La percepción negativa que el sujeto poético tiene de la empresa urbanística, que interviene violentamente el espacio al levantar edificaciones carentes de belleza, creando una atmósfera decadente y asfíxante, muestra que la descripción de la ciudad está atravesada por la sensibilidad del caminante, pues, como señala Francesco Careri, “en todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje”.⁴⁵² Es decir, el paisaje urbano no es una realidad inmanente que preceda la conciencia imaginativa del artista, de suerte que éste sólo se limite a referirla de la manera más detallada posible en su obra; por el contrario, desde Baudelaire la imagen de la ciudad se crea en los múltiples descubrimientos que el paseante hace de los lugares habitados, en las distintas relaciones que establece con los objetos y seres que componen la sociedad capitalina. En *A pie* la Ciudad de México se representa como una realidad emergente, que discursiva y visualmente nace de la

⁴⁵² *Op. cit.*, p. 13.

apropiación emocional e intelectual que el sujeto poético hace del paisaje urbano y la vida comunitaria.

Arquitectura cinética
por obra de la profundidad
de campo.
 Arcos
frisos
 ladrillos
actuando directamente
en el estado de ánimo.
Modelando al pasar
el comportamiento afectivo. (p. 55)

La relación afectiva que el caminante establece con la ciudad surge como una expresión más de la memoria y la nostalgia. El paisaje urbano se construye poéticamente en la confluencia de dos fuerzas: por una parte, el vínculo emotivo que el sujeto mantiene con ciertos lugares de la metrópoli, que recuerdan determinados pasajes de su existencia, fuertemente significativos para la construcción de la memoria personal y colectiva, pues “el recorrido urbano de cada individuo constituye una manera de apropiarse de la historia a través de la ciudad”.⁴⁵³ Por otra parte, el encuentro con una ciudad emergente, que visual y estructuralmente siempre está cambiando, frente a la cual se deben reconstruir todas las narrativas personales, pues ni los recuerdos más consistentes pueden detener la apresurada recomposición urbanística. De allí que en la construcción poética de la Ciudad de México confluyan el pasado y el presente, lo constante y lo mudable, la realidad y el ensueño:

Colonia Roma
(...)
Plazas en descomposición
esquinas inconexas de la alcurnia
y los neones
“el pliegue de las calles

⁴⁵³ M. Augé, *op. cit.*, p. 113.

como restitución del laberinto”.

Calles en las que todo se demuele
y adecenta
a pesar de que el aire
aún se respira turbio
entre los muros maquillados. (pp. 18 y 19)

En *A pie* el sujeto poético se detiene en la descripción de algunas colonias y calles que destacan en su construcción imaginaria de la Ciudad de México. Su relación afectiva con la metrópoli se manifiesta en la nostalgia que siente por la arquitectura de las colonias tradicionales arrasadas por los proyectos urbanísticos actuales, donde las nuevas edificaciones modernas e impersonales se levantan sobre las ruinas de una ciudad que ahora sólo pervive en la memoria de sus habitantes.⁴⁵⁴ La apropiación del paisaje urbano también se manifiesta en la representación de cuadros cotidianos, que conectan la vida comunitaria con los espacios de la ciudad:

Calle Delicias
donde un pepenador está leyendo
un libro sobre una montaña
de basura
y una mujer fuma sin prisa contemplando
la perspectiva soleada de los muros
en busca de una puerta inencontrable. (p. 30)

En su texto *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio público*, Isaac Joseph aclara que “un espacio público no es un plano de

⁴⁵⁴ Vicente Quirarte reconoce que la construcción literaria de la ciudad va más allá de la descripción detallada de su arquitectura, pues compromete la visión íntima y profunda que los sujetos tienen de su espacio vital, de modo que “no basta enumerar los nombres propios de un edificio, un jardín o una casa para que tenga en la literatura una actuación autónoma. Al trazar la geografía imaginaria de la urbe, un escritor no es exclusivamente un recopilador de datos; no le basta a él ni a sus lectores ser como el Carlos de «La muñeca reina» que pretende hacer el catastro de la casa de su amiga de infancia. El objetivo del escritor es llegar al fondo de su empresa, hallar los motivos por los cuales un fragmento de la urbe llega a convertirse en patrimonio de nuestra imaginación y de nuestra convivencia con la ciudad” (*Elogio de la calle...*, *op. cit.*, pp. 629 y 630).

organización de entidades en un medio, sino que es un plano de consistencia en el que las identidades son problemáticas y las situaciones constantemente redefinibles”.⁴⁵⁵ En consecuencia, el paisaje urbano no constituye solamente un conjunto de edificaciones diseñadas a partir de planes de organización territorial que materializan los discursos sociales, económicos, políticos, culturales, etc., en los que se fundamenta la ciudad ideal. La metrópoli moderna se presenta como un espacio complejo y caótico en el que se entremezclan diferentes ideologías, religiones, sexualidades, etnias, culturas, etc., que habitan simultáneamente los mismos lugares y generan múltiples tejidos sociales que componen la vida urbana. En el poema extenso de Amara se presenta la variedad de la sociedad mexicana a través de las voces, ruidos y situaciones que el ciudadano percibe en su cotidianidad, las cuales muestran la forma en que las distintas subjetividades y colectividades ocupan la metrópoli.⁴⁵⁶ El caminante, entonces, constata las múltiples imágenes de la Ciudad de México que se desprenden de sus habitantes y sus particulares formas de intervenir en el espacio público:

De cereza de menta se va a llevar
son de a diez de a diez
son caramelos
extracto de víbora veneno de abeja
para la reuma para la torcedura
llévelo
llévese el ojo de venado

⁴⁵⁵ Trad. Alberto L. Bixio, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 45.

⁴⁵⁶ “La personificación de la ciudad sólo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir. En otras palabras, la ciudad puede tener una existencia imaginaria porque tiene una existencia doblemente simbólica; la ciudad simboliza a quienes viven en ella, a quienes trabajan en ella y crean en ella, y todos ellos constituyen una colectividad; todos se encuentran, se hablan, tienen una existencia simbólica en el sentido primero del término: todos se complementan y su relación tiene un sentido. Ese sentido social es la condición mínima y necesaria para que puedan desarrollarse los procesos imaginarios de forma metafórica o metonímica del arte, de la novela o de la poesía o, también, para que sean apreciados por todos, y reconocidos como seductores y no desprovistos de sentido, los estribillos, las canciones, los refranes populares que toman la ciudad como objeto, pero que se ligan a ella de manera tal que, si el injerto prende, llegan a ser indisolubles” (M. Augé, *op cit.*, pp. 121 y 122).

contra la magia negra contra
el mal de ojo
de a diez de a diez
bara bara
para el niño la niña
el bonito regalo en formato mp3

Preguntas sueltas
a la salida de una estación del metro
despedidas que el oído retiene
y luego deja ir
como un pez agitado
en las redes de lo que no le incumbe (pp. 24 y 25)

Las voces de los vendedores en el metro no sólo manifiestan las múltiples posibilidades de la vida comunitaria en la metrópoli, pues la prisa y brevedad de sus pregones, que se trasladan de vagón en vagón, también hacen palpable la eventualidad de la ciudad moderna, donde los sujetos conviven con una gran cantidad de situaciones que impiden crear una imagen absoluta y definitiva del entorno vital. Aunque compartamos un espacio común, la condición plural y mudable del paisaje urbano promueve la relación particular e íntima con la ciudad, que se construye a partir de la diferencia y la transitoriedad, pues “cada uno de nosotros es dueño de una ciudad distinta, de una serie de imágenes, sonidos y olores apresados en la memoria que conforman nuestro muy personal concepto de ciudad”.⁴⁵⁷ En *A pie*, el sujeto poético reconoce la transformación constante y azarosa de la metrópoli que, en la construcción imaginativa del espacio, conversa con los recuerdos anclados en la memoria, de suerte que la añoranza del pasado y el vértigo del presente se conjuntan en la comprensión abierta y mudable de la Ciudad de México:

La ciudad es provisional.
Un recorrido entre los recuerdos
y las ausencias.

⁴⁵⁷ G. Riveros, art. cit., p. 60.

Entre
las calles de la mente y el azar
de los acontecimientos. (p. 63)

En la capital mexicana la comprensión estética de la megalópolis nunca puede arrojar un cuadro definitivo, pues el ciudadano-artista debe agregar constantemente en su pintura nuevas edificaciones y situaciones que atrapan su atención, o eliminar algunas que intempestivamente desaparecieron bajo los proyectos urbanísticos y, en otros casos, incluso superponer lugares queridos y atesorados en la memoria sobre las edificaciones actuales que llegaron a reemplazarlos.⁴⁵⁸ En el poema extenso de Amara, la ciudad se comprende como una obra de arte en constante recomposición, animada por las necesidades de la sociedad moderna y mecanizada:

Burócratas ungidos
como nuevos Artistas
de la demolición
reubican
trazan
vuelven a derribar
erigen murallas de concreto
inauguran carriles exclusivos
para el hombre motorizado. (p. 80)

La incesante y atropellada transformación de la Ciudad de México se debe a su naturaleza expansiva, que la convierte en la megalópolis más importante del mundo hispánico y una de las cinco más grandes del planeta. “La incontenible transformación y

⁴⁵⁸ “El iluso vecino que, por ejemplo, regresa confiado una tarde a su hogar —especula Juan García Ponce en un ensayo sobre México— descubre que la ruta se ha modificado, los edificios han sido derruidos, trasladadas las paradas de transporte, que incluso su casa está en obras. Aquello que un día fue una iglesia o un colegio se ha transformado en centro comercial, en parking, simple boquete o descampado en cuestión de horas. Las coordenadas no se mantienen estables y nada asegura que ahí se encuentre mañana lo que no suponemos ver hoy (...) La provisionalidad es la naturaleza de las megalópolis; la irregularidad o el desorden, su constante y su ley. Camaleónicas, el ritmo vertiginoso con que alteran las hace incapaces para incorporar a sus ciudadanos” (Esperanza López Parada, “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”, en *La ciudad imaginaria*, ed. Javier de Navascués, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 223).

alteración de la cultura occidental también ha repercutido en el territorio mexicano, desbordando los antiguos límites y alterando la producción de los imaginarios urbanos y de la realidad de la ciudad misma.”⁴⁵⁹ El Distrito Federal no es una sino muchas ciudades: la metrópoli recibe mexicanos de diferentes regiones de la República Mexicana, que aportan sus costumbres y culturas originarias, para luego mezclarlas con las dinámicas y particularidades de la vida urbana, de modo que crean nuevas identidades y tejidos sociales que caracterizan una de las tantas formas de ser ciudadano, en ese encuentro entre la provincia y el centro que se denomina lo “chilango”. Asimismo, la capital mexicana recibe una gran cantidad de extranjeros, que al radicarse definitivamente conciben la metrópoli como su nueva casa; por tanto, en la ciudad se mezclan las costumbres mexicanas más tradicionales, con el impulso cosmopolita de sus nuevos connacionales. La Ciudad de México, como centro de aglomeración demográfica, inevitablemente expande sus límites con la edificación de multifamiliares, centros comerciales, autopistas de segundo o tercer nivel, etc., que forman la bestial “mancha urbana” atestada de tráfico, multitudes y contaminación:

La ciudad no termina aquí
porque *sabemos*
que no se acaba nunca.

Tan sólo es la mitad
de un pliegue.
Un rizo más
del intestino grueso
de la urbe. (p. 106)

⁴⁵⁹ Demetrio Anzaldo González, *Género y ciudad en la novela mexicana*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003, p. 41.

Así pues, en *A pie* se proyecta una imagen múltiple y mudable de la Ciudad de México, que se descubre en la vivencia cotidiana de sus habitantes. El paisaje urbano se configura en el encuentro entre el diseño arquitectónico de la metrópoli y el particular punto de vista del hombre que la transita, de modo que lo material y lo espiritual se conectan en la creación de una ciudad íntima y original, que surge de la conciencia imaginativa del sujeto y se proyecta en la vida comunitaria de los ciudadanos. El Distrito Federal, entonces, no sólo es la urbe bestial que atemoriza a sus habitantes con su crecimiento inhumano y precipitado, pues también es el lugar añorado que resguarda las más queridas vivencias personales. Al respecto, Jezreel Salazar recuerda que:

La ciudad es un espacio simbólico. La ciudad es un texto que se lee de forma múltiple y parcial. La ciudad es contradictoria y ambivalente: heterogénea, multicultural, híbrida. La ciudad es ambigüedad. La ciudad es un libro habitable. La ciudad es un texto cuyo abecedario habla de quien lo lee. La ciudad es un cuerpo hecho de fragmentos. La ciudad es lo privado vuelto público y lo público privatizado. La ciudad es tiempo: disolución y fugacidad. La ciudad es simultaneidad. La ciudad es a la vez construcción subjetiva y aventura colectiva: una invención cultural. La ciudad es un paraíso de símbolos y un texto que cambia. La ciudad es un extravío: el del *flâneur*. La ciudad es la mirada de un *voyeur*. La ciudad es invisible. La ciudad es lo marginal hecho centro. La ciudad es un laberinto rizomático. También es un juego de palabras: ritual caótico. La ciudad es memoria y olvido: huella y ruina.⁴⁶⁰

La lectura de *A pie* invita a pensar los derroteros de la creación poética reciente, que fractura los límites entre el arte y la vida para construir una experiencia estética donde el gesto artístico signifique la cotidianidad del individuo y viceversa. El poema extenso de Amara participa de una amplia tradición literaria donde la ciudad se comprende como una construcción artística, un espacio ficcional habitado por los personajes que componen el universo literario. Es decir, el *París* de Rayuela, la Ciudad de México de *Palinuro de*

⁴⁶⁰ *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, p. 202 y 203.

México, y el Buenos Aires de *El juguete rabioso*, participan de la misma naturaleza ficcional que el Macondo de Gabriel García Márquez, la Santa María de Juan Carlos Onetti o el Yoknapatawpha de William Faulkner, de suerte que los escritores de los siglos XIX, XX y XXI crearon sus propias “ciudades literarias” en las que representan artísticamente las fracturas y problemáticas del hombre contemporáneo. Así como en *Las ciudades invisibles* el viajero Marco Polo concibe en sus relatos metrópolis fantásticas y lejanas que deslumbran a su fascinado escucha Kublai Kan, de igual manera los narradores, poetas y ensayistas de nuestra tradición literaria ofrecen en sus obras paisajes urbanos que, como construcciones artísticas, no pretenden representar fidedignamente espacios extraliterarios, sino construir textualmente mundos ficcionales que expresen las particularidades de la condición humana.

CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido por los senderos y las breñas del poema extenso moderno, que en ocasiones revela toda una suerte de vínculos y vasos comunicantes entre prácticas creativas aparentemente contrapuestas, aunque en otros casos descubre propuestas literarias sumamente particulares que se distancian de cualquier esquema o clasificación genérica, sólo queda reconocer la complejidad de esta forma poética, que se mueve entre la tradición y la ruptura, la totalidad y el fragmento, el arte y la vida. En el poema de largo aliento se manifiesta el gesto renovador de una modernidad artística y literaria, que desde el siglo XX se afirma en la reflexividad del acto creativo, de suerte que revisa, reformula y rompe con muchas de las preceptivas tradicionales en la composición de nuevas formas literarias que expanden las posibilidades expresivas del poema. En este sentido, María Cecilia Graña señala que:

Lo cierto es que la forma en cuestión aspira, por un lado, a la totalidad y, en cuanto tal, busca transmitir la esencia y la trascendencia de lo real; de allí que no sea extraño que la variedad temática o formal de un poema extenso se enmarque, se funde o se intensifique dentro de una idea de unidad. Pero como, por otro lado, el movimiento que sostiene el poema puede tender a abolir la misma queriendo transgredir estructuras definidas por la tradición, todo parece sugerir que, en última instancia, el poema largo moderno se apoya sobre un elemento basilar: la tensión. En última instancia, articular los diversos elementos y niveles que componen esta forma poética es como tocar la cuerda de la lira, para sacar, luego, el mejor sonido de la misma.⁴⁶¹

Innovación y experimentación caracterizan al poema extenso moderno. La arquitectura poética abandona la brevedad del discurso lírico e interactúa con formas narrativas, ensayísticas y dramáticas que transgreden los límites del género literario y posibilitan nuevas construcciones conceptuales y estilísticas, de modo que la naturaleza sugerente y connotativa de la imagen poética se alimenta de las particularidades artísticas y

⁴⁶¹ “Aproximación a una forma...”, art. cit., p. 200.

comunicativas de la anécdota, la digresión, la reflexión, el diálogo, y demás prácticas creativas que identifican otras expresiones literarias, pero que en el poema de largo aliento comprenden una amplia, plural y compleja textualidad. Asimismo, en la forma extensa del poema se incluyen elementos de la pintura, la fotografía y la música, entre otras prácticas artísticas, que modifican no sólo el desarrollo verbal o escrito del poema, sino que también renuevan su construcción visual y tipográfica, lo que implica un reconocimiento conjunto de la palabra y la imagen en el proceso de interpretación textual.

Con la revisión panorámica del poema de largo aliento en las letras nacionales se destacaron dos aspectos principales que animan la reflexión teórica y crítica sobre esta práctica creativa. En primer lugar, la copiosa producción de poemas extensos en múltiples tradiciones literarias, que manifiesta el interés de los escritores contemporáneos por cuestionar los géneros tradicionales y explorar una forma literaria que, en algún sentido, va a contramarcha de la pretensión de brevedad, emoción e impresión poética que desde la segunda mitad del siglo XIX caracteriza una importante cantidad de creaciones y reflexiones. En este sentido, el poema extenso moderno choca directamente con una visión general y comúnmente compartida del texto poético, que privilegia la síntesis estructural y discursiva, de manera que se rebela no sólo contra el canon literario, sino incluso contra algunas propuestas del arte contemporáneo. “Que en el siglo XX los poemas extensos hayan sido la manifestación de una voluntad anticánónica y de un deseo de instaurar una nueva poética acorde con el nuevo espíritu de la época, es algo que se advierte en las declaraciones de algunos autores (como T. S. Eliot), en las tendencias de grupos poéticos

(como los Contemporáneos)”,⁴⁶² y en el constante impulso de renovación y experimentación de los escritores más jóvenes.

La tradición poética mexicana cuenta con más de un centenar de poemas de largo aliento, que desde principios del siglo XX muestran la cercanía que muchos escritores tienen hacia esta práctica creativa, cuidadosa y consistentemente desarrollada por los Contemporáneos, y que después retoman poetas tan importantes como Octavio Paz, Jaime Sabines, Efraín Huerta, Rosario Castellanos y Elsa Cross, por mencionar algunos. En este orden de ideas, el recorrido histórico constata que renombrados escritores de nuestra tradición literaria, pertenecientes a distintas épocas y grupos creativos, incluyen en sus obras poemas de largo aliento muy bien logrados que, en la mayoría de los casos, reúnen sus preocupaciones artísticas e intelectuales más constantes y profundas.

Precisamente, el segundo aspecto a considerar en la revisión historiográfica es la configuración de una sólida y constante tradición del poema extenso moderno, que permite plantear algunos modelos textuales o líneas creativas entre la gran variedad de expresiones literarias que manifiestan la vitalidad y riqueza de esta forma poética. Si bien en las letras mexicanas los poemas de largo aliento experimentan con múltiples y diversas prácticas creativas –desde aquellos que retoman la estética barroca, como *Muerte sin fin*, hasta otros que dialogan con la novela policial, como *Muerte en la rúa Augusta*; desde algunos que se apropian de la forma clásica del soneto, como *En el desierto. Idilio salvaje*, hasta otros que suprimen el uso de signos de puntuación y rompen con la estructura gramatical, como *Elegía de Tlatelolco*–, es posible establecer vasos comunicantes que diluciden las

⁴⁶² *Ibid.*, p. 199.

relaciones de similitud y diferencia, de continuidad y ruptura, entre las nuevas propuestas textuales y la tradición literaria móvil, abierta y cambiante que las alimenta.

En conjunto, la selección y estudio de *Cada cosa es Babel*, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y *A pie* esclareció tres aspectos puntuales: primero, la importancia de la forma extensa del poema en distintos momentos de la literatura mexicana como una constante creativa que llega hasta la actualidad; segundo, el interés de escritores que ocupan distintos lugares en el canon nacional, de modo que esta práctica textual preocupa tanto a los poetas más reconocidos y consolidados como a los que mantienen una relación más distante o a quienes hasta ahora ingresan en el sistema de relaciones del *establishment* cultural y artístico local.

Sin embargo, en mi opinión, el aspecto más importante a resaltar es la construcción de una tradición del poema extenso que reconoce como propias creaciones literarias con pretensiones y derroteros marcadamente diferentes. En términos estructurales, *Cada cosa es Babel* se consolida como un poema extenso esquemático, que guarda un sentido de proporción y armonía entre las distintas partes que lo componen; por su parte, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* se estructura de una manera más fragmentaria, con pequeñas secciones que se pueden entender como poemas breves, pero que en su conjunto pretenden comunicar la totalidad de una vida; por último, *A pie* constituye el poema íntegro y continuo, sin ningún tipo de separación capitular o estancia, pero que juega con la disposición tipográfica de sus versos y espacios textuales.

En cuanto al lenguaje y discurso poético, el poema de Lizalde se relaciona con el discurso filosófico y argumentativo, en el desarrollo de ideas y reflexiones sobre la

naturaleza de la creación poética. Por otra parte, Hernández utiliza un lenguaje que se moviliza entre lo anecdótico y lo onírico, con una clara influencia de la expresión romántica, para construir la biografía poética del músico alemán. Por último, la composición de Amara también se sirve del discurso narrativo, aunque lo mezcla con imágenes, fotografías, grafitis y anuncios publicitarios que implican una lectura verbal y visual. Así pues, son tres textos sumamente diferentes que exploran en los campos de la poesía del lenguaje –*Cada cosa es Babel*–, de la biografía y autobiografía poética –*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*–, y del poema de caminata e hipertextual –*A pie*–. A pesar de sus particularidades, los tres comparten los rasgos más importantes del poema extenso moderno. En este sentido, se demuestra que la modernidad, como decía Octavio Paz, es la “tradición de la ruptura”, pues reúne experiencias y propuestas heterogéneas y plurales, que construyen visiones conjuntas del arte y la literatura.

Ahora bien, en *Cada cosa es Babel* se muestra la preocupación del artista contemporáneo por reflexionar sobre la naturaleza y los mecanismos del ejercicio creativo, como un elemento constitutivo de su obra; es decir, poetas como Eduardo Lizalde reconocen que el mejor espacio para analizar las particularidades y problemas del fenómeno literario es la obra artística, de modo que en su poema de largo aliento el lenguaje es el principio y el fin de toda práctica creativa y reflexiva. El escritor, entonces, recalca en los campos de la filosofía y el pensamiento para comprender la naturaleza de la imagen poética y, con ello, profundizar en las dinámicas de su conciencia imaginativa y su relación tensionante con una realidad externa de la que se alimenta, pero que a su vez supera e, incluso, desconoce.

La amplitud textual del poema de largo aliento permite la conceptualización y discusión detenida de problemas epistemológicos, sin desconocer la dimensión sensible, espiritual y subjetiva de la expresión artística, de suerte que impulsa nuevas maneras de conocer la realidad, donde lo externo y lo interno, la razón y la imaginación, la materialidad y el espíritu se conectan en una exploración abierta del hombre y su realidad. En este sentido, Lizalde participa de una amplia tradición de poemas filosóficos, donde el análisis de la naturaleza del lenguaje, del poema y del poeta alimenta el ejercicio imaginativo de la creación literaria. Así pues, como señala Gabriel Bernal Granados:

Cada cosa es Babel es una discusión sobre el conflicto entre el significado y el significante, o si se quiere, sobre la distancia que separa al nombre de la cosa. Si bien la cosa es anterior al nombre y al poema, el poema, en su eterno conflicto con las cosas, es una fragua volcada sobre sí misma; un espejo donde se mira la persona que contempla por primera vez el espejismo del poeta. El poema –sobre todo si se piensa en el poema de largo aliento, tal y como lo concibe Lizalde, mirándose todo el tiempo en el ejemplo de *Muerte sin fin* y *Gorostiza*– es imperfecto por naturaleza. Tiene cumbres y caídas. Está hecho de tiempo pero también y sobre todo está hecho de sangre. Y su perfección no es distinta de la imperfección –o de la circunstancia– del hombre que lo produce.⁴⁶³

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Francisco Hernández reconoce la dialéctica entre variedad y unidad que, según Octavio Paz, caracteriza al poema extenso moderno. Las treinta secciones que componen el poema pueden comprenderse como textos independientes, aunque su lectura conjunta proporciona un sentido de totalidad a la biografía poética de Robert Schumann. Así pues, la arquitectura de la obra no responde a un concepto de armonía o identidad que iguale conceptual y expresivamente todas las secciones, proponiendo una lectura lineal, sin sobresaltos ni sorpresas; por el contrario, este poema de largo aliento se configura en la exploración de múltiples perspectivas e

⁴⁶³ “Eduardo Lizalde. Bordes sobre bordes”, art. cit., p. 61.

intenciones formales, estéticas y comunicativas, que representan la vida en conflicto del artista romántico. El sentido de unidad, entonces, no se sostiene en la similitud sino en la diferencia; por consiguiente, el ejercicio creativo de Hernández demuestra que “poeta no es aquel que resuelve con soltura un esquema estrófico; poeta es aquel que gobierna esos esquemas para descubrir por sí solo el formato de sus versos a fin de comunicar la historia de sus pasiones”.⁴⁶⁴

Pero la fragmentación no se manifiesta solamente en la arquitectura poética, pues surge de la ruptura del hombre con su realidad –tan característica del mundo moderno–, que en el poema extenso se proyecta en dos sentidos: por una parte, la unión de lo autobiográfico y lo biográfico como una manifestación del sentimiento de fracaso, desolación y soledad que comunican al poeta contemporáneo y al músico alemán; por otra parte, la exploración de las contradicciones internas del sujeto, que constituyen la dinámica de claroscuros que conduce la existencia de Robert Schumann y, por tanto, alimentan la composición de una biografía poética que se interesa por construir imaginativamente lo no dicho, aquellos espacios de imposible representación para el discurso biográfico y su afán de objetivismo y veracidad. Cordura y locura, amor y dolor, creación y destrucción son algunas de las dualidades que apuntan la sostenida lucha interna del músico alemán, quien se desplaza en el poema extenso como un hombre atormentado y predestinado a una trágica muerte.

Francisco Hernández se acerca a Robert Schumann de una manera creativa. Toma hechos intensos de su vida, se sumerge en su música, la visualiza y recrea, en su universo poético, los temores, las pesadillas y alegrías. La llena de ángeles y demonios. En su poesía se percibe la nostalgia, el amor, la soledad y la locura. El mundo de la naturaleza toma vida con la música, se nutre de ella, la embellece.

⁴⁶⁴ *Una temporada de poesía...*, *op. cit.*, p. 31.

Animales y flores se enlazan con los hechos, con los objetos, con los acordes musicales. Hernández vuelve su mirada poética al mundo natural como si encontrara la belleza primigenia que le sugiere la belleza de la música.⁴⁶⁵

El análisis de la obra literaria de Luigi Amara, particularmente de su poema extenso *A pie*, aporta, en principio, un concluyente resultado de investigación, a saber: hay mucho que decir y anotar sobre los escritores más jóvenes. Parece una afirmación obvia y gratuita, pero considero que tiene gran relevancia en el contexto de las tesis de grado de nuestro campo de estudios, pues comúnmente los investigadores privilegian el examen de poetas canónicos y obras consolidadas que cuentan con una amplia y favorable bibliografía crítica, la cual respalda su calidad artística, así como la pertinencia de su estudio. En pocas oportunidades una investigación de maestría o doctorado se atreve a reflexionar sobre la obra de un escritor joven y vivo, por los riesgos metodológicos –ausencia de bibliografía, continuas revisiones de la obra, restringidos sistemas de distribución editorial, carencia de líneas de investigación, etc.– y los “hábitos” o “maneras” del *establishment* académico, que se preocupa, en muchos casos, por seguir construyendo imágenes “monumentales” de los creadores nacionales más reconocidos, olvidando su labor de continuo renovador de los temas y métodos de la crítica literaria. Personalmente, creo que uno de los campos de acción más fructíferos y provocadores del investigador debe ser el análisis de nuevas propuestas artísticas que propongan diferentes maneras de acercarse y reflexionar sobre el fenómeno literario. No podemos anclarnos sólo en la revisión de un pasado memorable, pues también debemos analizar la constante transformación y renovación de la tradición literaria a partir de las obras y propuestas más recientes.

⁴⁶⁵ *Haz de palabras... op. cit.*, p. 77.

El poema de largo aliento de Luigi Amara propone un ejercicio de ida y vuelta en relación con la tradición literaria: por una parte, retoma la preocupación temática y compositiva del “poema de caminata”, que desde el siglo XIX expresa la relación del hombre con su espacio, como una proyección de sus ilusiones y conflictos; la escritura, entonces, atestigua la manera en que el sujeto habita y construye su realidad más cercana. En este sentido, la representación de la capital mexicana en *A pie*, desde la visión del sujeto lírico que la recorre, disfruta y sufre a diario, muestra que “no existe una escritura de la Ciudad de México sino una pluralidad de maneras de aproximársele para explicar sus símbolos y preservarla de la destrucción, aunque en esa común empresa parezcamos afanarnos los hombres y los elementos”.⁴⁶⁶

Por otra parte, la inclusión de la imagen visual como elemento constitutivo del poema, que caracteriza no sólo la creación, sino también la interpretación del objeto artístico, indica la ruptura con un concepto tradicional de literatura que privilegia el desarrollo escrito y verbal sobre cualquier otra expresión humana. Asimismo, el constante diálogo entre poesía y ensayo desestabiliza por completo la clásica noción de género literario, pues el discurso poético se abre a una multitud de construcciones textuales, provenientes de ámbitos como la arquitectura, la sociología y el urbanismo –sin ningún tipo de vínculo aparente con la creación literaria– que son intertextos esenciales en la composición de *A pie*, al consolidar una imagen múltiple, actual y problemática de la ciudad material y espiritual que habita el sujeto lírico.

Para terminar, el desarrollo de esta investigación doctoral me alienta a recorrer un camino poco transitado por la crítica mexicana y latinoamericana, a saber: el análisis del

⁴⁶⁶ *Elogio de la calle...*, op. cit., p. 29.

poema extenso moderno no sólo desde sus elementos conceptuales o temáticos, sino desde sus particularidades formales y estructurales, que proponen una renovada manera de percibir “lo poético” como una expresión artística que va más allá del discurso lírico y la forma breve. El poema de largo aliento, entonces, se alimenta de la visión problemática de la palabra, del hombre y de la literatura que caracteriza al mundo moderno, la cual se perfila en la colisión del límite y la ruptura, de la totalidad y sus fragmentos.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR, *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2003.

ANDERSON, PERRY, “Modernidad y revolución”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, comp. Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 92-116.

AMARA, LUIGI, *El cazador de grietas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

---, *Envés*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

---, *Pasmo*, México, Trilce, 2003.

---, *Sombras sueltas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

---, *A pie*, Oaxaca, Almadía, 2010.

---, *Los disidentes del universo*, México, Gobierno del Estado de México, 2011.

---, *La escuela del aburrimiento*, México, Sexto Piso, 2012.

---, *El peatón inmóvil*, Guadalajara, Arlequín, 2013.

ANZALDO GONZÁLEZ, DEMETRIO, *Género y ciudad en la novela mexicana*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual, 1992-2002, selec. Rogelio Guedea, Colima, Universidad de Colima, 2003.

ARGÜELLES, JUAN DOMINGO, “Schumann, vencido por los demonios”, *El Universal*, sección cultural, 10 de junio de 1990, p. 1.

---, *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, 2001.

---, *Literatura hablada, veinte escritores frente al lector*, México, Castillo, 2002, pp. 77-84.

ARGULLOL, RAFAEL, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1982.

---, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno”, en *Romanticismo / Romanticismos*, ed. Marisa Siguán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 205-213.

AUGÉ, MARC, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, trad. Alberto Luis Bixio, Barcelona, Gedisa, 1998.

AZAR, HÉCTOR, “Alfonso Reyes, poeta trágico”, en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, ed. James Willis Robb, México, El Colegio Nacional, 1996, vol. 4, pp. 106-111.

BACHELARD, GASTON, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BAKER, PETER, *Obdurate Brilliance: Exteriority and the Modern Long Poem*, Gainesville, University Press of Florida, 1991.

BASCH, VICTOR, *La vie douloureuse de Schumann*, Paris, Félix Alcan, 1928.

BARANDA, MARÍA, *Atlántica y el rústico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Pequeños poemas en prosa*, en *Obras selectas*, est. y trad. Enrique López Castellón, Madrid, Edimat, 2000, pp. 199-327.

BECERRA, JOSÉ CARLOS, *Oscura palabra*, en *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961/1970)*, eds. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, México, Era, 1973, pp. 61-68.

BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

BENCOMO, ANADELI, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

BENJAMIN, WALTER, *Iluminaciones II, Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972.

---, *Libro de los pasajes*, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005.

BENTLEY, DAVID MICHAEL REID, “Colonial Colonizing: An Introductory Survey of the Canadian Long Poem”, en *Bolder Flights. Essays on the Canadian Long Poem*, eds. Frank M. Tierney y Angela Robbeson, Ottawa, University of Ottawa Press, 1998, pp. 7-30.

BERLIN, ISAIAH, *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000.

BERMAN, MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989.

BERNAL GRANADOS, GABRIEL, “Eduardo Lizalde. Bordes sobre bordes”, *Revista de la Universidad de México*, 112 (2013), pp. 60-65.

BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983.

BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, *Albur de amor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

BOULLOSA, CARMEN, “Jardín Eliseo”, en *La delirios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 9-26.

BOURASSA, LUCIE, “Digressions sur le long poème et les poèmes longs”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, pp. 31-52.

BRION, MARCEL, *Schumann y el alma romántica*, trad. Pablo Manen, Buenos Aires, Hachette, 1956.

CALDERÓN, GERMAINE, *El universo poético de Rosario Castellanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

CAMPOS, MARCO ANTONIO, *El poeta en un poema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

---, *La poesía de Eduardo Lizalde. Entrevistas y ensayos (1981-2004)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2012.

CAMPS, MARTIN, “La poesía de Francisco Hernández”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 7 (1998), pp. 34-38.

CANTÚ, ARTURO, *En la red de cristal*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

CARERI, FRANCESCO, *Walkscapes. El arte como práctica estética*, trad. Maurici Pla, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

CASAR, EDUARDO, “Sobre «La espiga amotinada»”, en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, eds. Jesse Fernández y Norma Clan, México, Katún, 1982.

CASTELLANOS, ROSARIO, *Apuntes para una declaración de fe*, en *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 7-14.

CENDRARS, BLAISE, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, París, Les Hommes Nouveaux, 1913.

CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de símbolos*, trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

CHOUCIÑO, ANA, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, tesis doctoral, Lawrence, University of Kansas, 1994.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

COHEN, J. M., *Poesía de nuestro tiempo*, trad. Augusto Monterroso, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

COHEN, SANDRO, “Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios. Goce sensual / dolor repentino*”, *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 554, 14 de mayo de 1988, p. 11.

CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO, “*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*”, de Francisco Hernández. El mito y la destreza”, *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 555, 21 de mayo de 1988, p. 13.

Connecting Lines. New Poetry from Mexico, selec. Luis Cortés Bargalló, Louisville, Sarabande Books, 2006.

CONTE, JOSEPH, “The Smooth and the Striated: Compositional Texture in the Modern Long Poem”, <http://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/SmoothStriated.htm#1>, consultado el 3 de junio de 2013.

CROCE, BENEDETTO, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, trad. Ángel Vegue y Goldoni, Buenos Aires, Visión, 1973.

CROSS, ELSA, *Pasaje de fuego*, México, Joan Boldó i Climent, 1987.

DAUSTER, FRANK, *The Double Strand. Five Contemporary Mexican Poets*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1987.

DE AGUINAGA, LUIS VICENTE, “Entre la espiga y el manantial 1960-2002: formación y transformación del patrimonio poético de México”, en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coords. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 357-376.

DE BELLEFEUILLE, NORMA, “Les paradoxes de l’impureté. (Réflexion sur le long poème)”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, pp. 13-29.

DE CERTEAU, MICHEL, *La invención de lo cotidiano I. Arte de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

DE FERDINANDY, MIGUEL, *En torno al pensar mítico. Nueve variaciones sobre el tema del mito en floklor, arte, poesía e historia*, Berlín, Colloquium Verlag Berlin, 1961.

DE LA COLINA, JOSÉ, “Mirar la música”, *El Semanario Cultural*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 8 de mayo de 1988, p. 8.

DE LA GUARDIA, ALFREDO, *Poesía dramática del romanticismo*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973.

DE MONTORO, ANTÓN, *Cancionero*, ed. Marcella Ciceri, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

DE ONÍS, FEDERICO, *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Santander, Universidad de Puerto Rico, 1955.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948.

DICKIE, MARGARET, *On the Modernist Long Poem*, Iowa, University of Iowa, 1986.

DIEZ DEL CORRAL, LUIS, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

DOSSE, FRANÇOIS, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

EDEL, LEON, *Writing Lives. Principia Biographica*, Nueva York, Norton & Company, 1985.

El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979), selec. Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

ELIADE, MIRCEA, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Labor, 1992.

ELIOT, T. S., “Tradition and the Individual Talent”, en *Selected prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth, Penguin Books, 1953, pp. 21-30.

---, *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992.

ELIZONDO, SALVADOR, *Eduardo Lizalde. La generación de la ruptura*, cassette.

ELLEN, PAULY, *José Gorostiza y T. S. Eliot: un acercamiento a las poéticas del poema extenso moderno en “Muerte sin fin” y “Four Quartets”*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

ESCALANTE, EVODIO, “La tradición radical en la poesía mexicana 1952-1984”, *Casa del Tiempo*, 49-50 (1985), pp. 15-31.

---, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

FAVA, FRANCESCO, “Viaje alrededor de un vaso de agua: formas del agua, naufragios de la forma en *Muerte sin fin* y en el poema extenso”, *Cuadernos Americanos*, 138 (2011), pp. 127-153.

FLORES, MALVA, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

FLORES AGUILAR, VERÓNICA, “Poesía y locura: los caminos de la creación”, Sección cultural de *El Día*, Ciudad de México, 13 de agosto de 1993.

FRIEDRICH, HUGO, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959.

GADAMER, HANS GEORG, *Arte y verdad en la palabra*, trads. José Francisco Zúñiga y Fasutino Oncina, Madrid, Paidós, 1998.

GALL, SALLY, Y RONSENTAL, M. L., *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

GALLOIS, JEAN, *Schumann*, trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO, Y HUERTA CALVO, JAVIER, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA GUAL, CARLOS, “Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempos”, en *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, coord. Miguel Gabriel Ochoa Santos, México, Plaza y Valdés, 2003, pp. 13-37.

GARFIAS, PEDRO, *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, en *Poesías completas*, ed. Francisco Moreno Gómez, Madrid, Alpuerto, 1996, pp. 329-345.

GARZA CUARÓN, BEATRIZ, “Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, *Revista Iberoamericana*, 148-149 (1989), pp. 1129-1149.

GENETTE, GÉRARD, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.

GIES, DAVID T., “Imágenes y la imaginación romántica”, en *El romanticismo*, ed. David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 140-151.

GIOIA, DANA, “The Dilemma of the Long Poem”, *The Kenyon Review*, 5, 2 (1983), pp. 19-23.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 2001.

GONZÁLEZ, ÓSCAR, “Muerte y soledad en *Dylan y las ballenas* de María Baranda”, en *El poema extenso en México*, ed. Oliverio Arreola, Toluca, Los Cuatrocientos, 2012, pp. 29-55.

---, Entrevistas personales realizadas en la Ciudad de México con Francisco Hernández los días 22 de agosto y 13 de noviembre de 2014.

---, Entrevistas personales realizadas en la Ciudad de México con Luigi Amara los días 31 de julio y 18 de noviembre de 2014.

GONZÁLEZ GOTTDIENER, NATALIA, “*Cada cosa es Babel*: Eduardo Lizalde y el nombre poético”, en *Una raya más: ensayos sobre Eduardo Lizalde*, comp. Víctor Cabrera, México, Tierra Adentro-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 31-36.

GORDON, SAMUEL, *Poéticas mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.

GOROSTIZA, JOSÉ, *Muerte sin fin*, en *Poesía y prosa*, eds. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, México, Siglo XXI, 2007, pp. 109-143.

---, “Notas sobre poesía”, en *Poesía y prosa*, eds. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, México, Siglo XXI, 2007, pp. 502-513.

GRAÑA, MARÍA CECILIA, “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, *Cuadernos Americanos*, 117 (2006), pp. 161-213.

---, “Introducción”, en *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, ed. María Cecilia Graña, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 9-24.

---, “Entre la piedra y el agua: la genericidad de los poemas largos”, *Cuadernos Americanos*, 138 (2011), pp. 65-97.

GUARDIA, MIGUEL, *Palabra de amor*, en *Tema y variaciones con otros poemas. 1952-1977*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 91-144.

GUEDEA, ROGELIO, *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

GULLÓN, GERMÁN, “Lo moderno en el modernismo”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 87-101.

HABERMAS, JÜRGEN, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, comp. Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 131-144.

HALADYNA, RONALD R., *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, tesis doctoral, Michigan, Michigan State University, 1994.

HAZLITT, WILLIAM, “Dar un paseo”, trad. Juan José Utrilla, en *El arte de caminar*, ed. Hernán Lara Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 15-36.

HEIDEGGER, MARTIN, *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, Odos, 1987.

---, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 93-110.

HENRÍQUEZ UREÑA, MAX, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

HERÁCLITO, “Sobre el universo”, *Antología filosófica. La filosofía griega*, comp. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, pp. 79-98.

HERBERT, JULIÁN, *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, México, Bonobos, 2010.

HERNÁNDEZ, FRANCISCO, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988.

---, *El infierno es un decir. Antología personal*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

---, *Cuaderno de Borneo*, en *Moneda de tres caras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994, pp. 79-175.

---, *Habla Scardanelli*, en *Moneda de tres caras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994, pp. 29-77.

---, *Moneda de tres caras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994.

---, *Cuerpo disperso*, en *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 73-105.

---, *Gritar es cosa de mudos*, en *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 13-37.

---, *Mar de fondo*, en *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 149-226.

---, *Portarretratos*, en *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 39-71.

---, *Aforismos*, selec. Ervey Castillo, Comalcalco, Monte Carmelo, 2002.

---, *Imán para fantasmas*, México, Era, 2004.

---, *La isla de las breves ausencias*, Oaxaca, Almadía, 2009.

---, *Una forma escondida tras la puerta*, México, Monte Carmelo, 2012.

---, *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, Oaxaca, Almadía, 2013.

HOLROYD, MICHAEL, *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*, trad. Laura Wittner, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2011.

HORKHEIMER, MAX, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002.

HUERTA, DAVID, *Incurable*, México, Era, 1987.

JASPERS, KARL, *Esencia y formas de lo trágico*, trad. N. Silvetti Paz, Buenos Aires, Sur, 1960.

JAUSS, HANS ROBERT, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trads. Jaime Siles y Ela M. Fernández Palacios, Madrid, Taurus, 1986.

JAWAD THANOON, AKRAM, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea (Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1990.

JEANNET, FRÉDÉRIC-YVES, “Francisco Hernández: celebración de la polifonía”, *Tierra Adentro*, 75 (1995), pp. 26-27.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Espacio*, en *Obras*, ed. Luís Manuel de la Prada, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2ª ed. fac., 1996.

JOSEPH, ISAAC, *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio público*, trad. Alberto L. Bixio, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

KATHRYN, MARY, *The Turning Tides: The Poetry of José Emilio Pacheco*, tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1991.

KAMBOURELI, SMARO, *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.

KELLER, LYNN, *Forms of Expansion. Recent Long Poems by Women*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

KIBÉDI VARGA, ÁRON, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco, 2000, pp. 109-135.

LABASTIDA, JAIME, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1969.

---, “La poesía mexicana (1965-1976)”, *Revista de la Universidad de México*, 30, 12 (1976), pp. 2-9.

LABINE, MARCEL, “L’inachevable”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, pp. 125-135.

LAFONT, CRISTINA, *La razón como lenguaje. Una revisión del “giro lingüístico” en la filosofía del lenguaje alemana*, Madrid, Visor, 1993.

LAMARRE, ANDRÉ, “Notes sur le long poème et le poème long”, en *Le long poème*, ed. Nicole Brosard, Quebec, Nota Bene, 2011, pp. 53-71.

LARIOS, FRANCISCO JAVIER, “Si el infierno es un decir...”, *Viento. Periodismo Cultural en Morelia*, coord. Elizabeth Ross, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1996, pp. 87 y 88.

LEDUC, RENATO, “Corrido de la Revolución Mexicana”, en *Obra literaria*, comp. Edith Negrín, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 264-270.

LEIVA, RAÚL, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1959.

LEYVA, DANIEL, “Escribir ciudades o construir libros”, en *Ciudad y memoria*, comp. Eduardo Antonio Parra, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, pp. 87-91.

LEYVA, JOSÉ ÁNGEL Y PULIDO HERRÁEZ, BEGOÑA, “Eduardo Lizalde. Cada cosa es nuestro mundo”, en *Versos comunicantes I. Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*, coord. José Ángel Leyva, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 131-154.

LIZALDE, EDUARDO, “Expresión y significatividad”, *Ideas de México*, 2, 11 (1955), pp. 120-128.

---, *Cada cosa es Babel. Poema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

---, “Autocrítica”, *La Vida Literaria*, 12 (1971), p. 8.

---, *Al margen de un tratado*, en *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 253-273.

---, *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*, en *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 11-40.

---, *El tigre en la casa*, en *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 119-158.

---, *La sangre en general*, en *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 63-67.

---, *La zorra enferma*, en *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 161-225.

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

---, *Rosas*, México, El Tucán de Virginia, 1994.

---, *Otros tigres*, México, Heliópolis, 1995.

---, *Algaida*, México, Aldus, 2004.

---, “Gorostiza, encrucijado”, en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, comp. Álvaro Ruiz Abreu, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 105-106.

---, *Tercera Tenochtitlan*, en *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 309-336.

LÓPEZ PARADA, ESPERANZA, “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”, en *La ciudad imaginaria*, ed. Javier de Navascués, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 223-232.

LÓPEZ VELARDE, RAMÓN, “La suave Patria”, en *Obras*, comp. José Luís Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 260-265.

Los mejores poemas mexicanos, selec. Francisco Hernández y Mario Bojórquez, México, Joaquín Mortiz, 2005.

MACHADO, ANTONIO, *Los Complementarios y otras prosas póstumas*, ed. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1967.

MADOFF, STEVEN HENRY, “Long Poems”, *The Threepenny Review*, 12 (1983), p. 8.

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Variaciones sobre un tema*, trad. Jaime Moreno Villareal, México, Vuelta, 1993.

MAPLES ARCE, MANUEL, *Urbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos*, México, Andrés Botas e Hijo, 1924.

---, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, est. prel. Rubén Bonifaz Nuño, México, Fondo de Cultura Mexicana, 1981.

MARTIN GURR, JENS, “The Representation of Urban Complexity and the Problem of Simultaneity: A Sketchy Inventory of Strategies”, en *Cityscapes in the Americas and Beyond. Representations of Urban Complexity in Literature and Film*, eds. Jens Martin Gurr y Wilfried Raussert, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, pp. 11-36.

MARSHALL URBAN, WILBUR, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, trads. Carlos Villegas y Jorge Portilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, “La ciudad de México en la literatura”, en *Metrópoli cultural*, comp. Isabel Tovar de Arechederra, México, Universidad Iberoamericana, 1994, pp. 189-300.

---, “Veracruz: poesía y fin de siglo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 4 (1996-1997), pp. 18-26.

MATA, CARLOS ULISES, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

- MAUROIS, ANDRÉ, *Aspects de la biographie*, París, Au Sens Pareil, 1928.
- MAY, GEORGES, *L'autobiographie*, París, Presses Universitaire de France, 1979.
- MCHALE, BRIAN, "Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem", *The Yearbook of English Studies*, 30 (2000), pp. 250-262.
- MENDIOLA, VÍCTOR MANUEL, *Sin cera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- MOFFETT, JOE, *The Search for Origins in the Twentieth-Century Long Poem: Sumerian, Homeric, Anglo-Saxon*, Morgantown, West Virginia University Press, 2007.
- MONEGAL, ANTONIO, *Los límites de la diferencia*, Madrid, Tecnos, 1998.
- , "Diálogo y comparación entre las artes", en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco, 2000, pp. 9-21.
- MONTEMAYOR, CARLOS, *Elegía de Tlatelolco*, en *Poesía. 1977-1994*, México, Aldus, 1997, pp. 49-56.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, "La nueva poesía mexicana", *El Día*, Ciudad de México, 25 de noviembre de 1967, p. 9.
- NERUDA, PABLO, *Alturas de Macchu Picchu*, en *Antología general*, Lima, Real Academia Española, 2010.
- NICOL, EDUARDO, *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, trad. Gabriel Moner, Buenos Aires, Bajel, 1945.

OLIVA, ÓSCAR, “Al volante de un automóvil por la carretera Panamericana de Tuxtla a Ciudad de México”, en *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, 1994, pp. 20-25.

ORDÓÑEZ BURGOS, JORGE, *La poesía órfica y la sabiduría antigua*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2002.

ORTEGA, JORGE, “Del modernismo al poeticismo. Noticia de la consolidación del canon poético mexicano”, en *La literatura en los siglos XIX y XX*, coords. Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 219-259.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La rebelión de las masas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983.

ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO, *Primero sueño*, en *Sueño y poesía*, México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 87-95.

---, *Segundo sueño*, en *Sueño y poesía*, México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 97-106.

ORTIZ DOMÍNGUEZ, EFRÉN, *Las paradojas del romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

OTHÓN, MANUEL JOSÉ, “En el desierto. Idilio salvaje”, en *Obras completas I*, comp. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 508-513.

OWEN, GILBERTO, “Sinbad el varado”, en *Obras*, ed. Josefina Procopio, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 69-88.

PABELLO OLMOS, MARÍA VALENTINA, *El discurso mítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991.

PACHECO, JOSÉ EMILIO, *El reposo del fuego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

---, *Antología del Modernismo. 1884-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Era, 1999.

PAREDES, ALBERTO, *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

---, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, Sello Bermejo, 2004.

PAZ, OCTAVIO, “La poesía de Carlos Pellicer”, en *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, ed. Edward J. Mullen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 66-75.

---, “El surrealismo”, en *El surrealismo*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-46.

---, “La literatura mexicana de la A a la Z”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 200 (1987), pp. 17-21.

---, “Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)”, en *Obras completas. Excursiones / Incursiones*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 2, 1994, pp. 75-88.

---, *Blanco*, en *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 11, 1997, s.p.

- , *La llama doble*, México, Seix Barral, 1997.
- , *Piedra de sol*, en *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. 11, pp. 217-233.
- , “Delta de cinco brazos”, en *Obras completas. Miscelánea II*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 14, 2000, pp. 17-19.
- , *El arco y la lira*, en *Obras completas I. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. 1, pp. 33-300.
- , *La otra voz*, en *Obras completas. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 2010, pp. 489-592.
- , *Los hijos de limo*, en *Obras completas. La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 2010, pp. 321-488
- , *La estación violenta*, en *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, vol. 11, pp. 195-233.
- PELLICER, CARLOS, *Recinto. Otras imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 9-27.
- , *Esquemas para una oda tropical*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- , *Práctica de vuelo*, en *Obras. Poesía*, ed. Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 399-454.
- PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.

PESSOA, FERNANDO, *Poemas inconjuntos*, en *Poemas completos de Alberto Caeiro*, trad. Miguel Ángel Flores, México, Verdehalago, 2000, pp. 129-180.

PLATÓN, *Cratilo*, trad. Juozas Zaranka, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1983.

POE, EDGAR ALLAN, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79.

POUND, EZRA, “En cuanto al imaginismo”, en *El artista serio y otros ensayos literarios*, trad. Federico Patán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 57-62.

PRATT, WILLIAM, “Introduction”, *Modern Poetry in Miniature. The Imagist Poem*, ed. William Pratt, Nueva York, E. P. Dutton, 1963, pp. 11-39.

QUIRARTE, VICENTE, “Portrarretratos a la cera perdida”, en Francisco Hernández, *Poesía reunida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 1-7.

---, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.

RAMA, ÁNGEL, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, en *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974, pp. 129-197.

---, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajamar, 2004.

RAMÍREZ ARANA, EMMA, “Recorrido poético por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México”, *Revista de Humanidades*, 31-32 (2011), pp. 67-100.

RASTROLLO, JUAN JOSÉ, “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), pp. 103-115.

REICH, WILLI, *Robert Schumann. Su arte y su vida. Ensayo autobiográfico extraído de los escritos del autor y del diario íntimo de Clara Schumann*, trad. Ángel Batistessa, Buenos Aires, Ricordi, 1957.

REYES, ALFONSO, “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, en *Obras completas. Cuestiones estéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. 1, pp. 193-245.

---, *Ifigenia cruel*, en *Obras completas. Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, vol. 10, pp. 311-359.

RIVEROS ELIZONDO, GABRIELA, “Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad”, en *Ciudad y memoria*, comp. Eduardo Antonio Parra, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997, pp. 59-65.

RODRÍGUEZ PLAZA, JOAQUINA, “Asedios a Francisco Hernández”, *Fuentes Humanísticas*, 25-26 (2002-2003), pp. 113-129.

ROJAS, RAFAEL, “La relectura de la nación”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1 (1996), pp. 42-51.

RUBÍN, MORDECAI S., *Una poética moderna. “Muerte sin fin” de José Gorostiza. Análisis y comentario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

RUBIO MARTÍN, MARÍA, “En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad, y trasgresión de un género”, *Revista de Literatura*, 145 (2011), pp. 65-90.

RUIZ-PÉREZ, IGNACIO, *Lecturas y diversiones: la poesía crítica de Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

SABINES, JAIME, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, en *Algo sobre la muerte del mayor Sabines. Múltiple. Otros poemas sueltos*, México, Joaquín Mortiz, 2001, pp. 7-34.

SALAZAR, JEZREEL, *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.

SALINAS, PEDRO, *El Contemplado. Todo más claro y otros poemas*, ed. Francisco Javier Díez, Madrid, Castalia, 1996.

SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2008.

SANTIÁÑEZ, NIL, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.

SAUNERO, VERONICA, *Towards a Definition of the New Spanish-American Essay in the Essayistic Text of Julio Cortázar*, tesis doctoral, Philadelphia, Pennsylvania State University, 1989.

SCHLEGEL, FEDERICO, *Fragmentos*, trad. Emilio Uranga, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

SCHENK, HANS GEORG, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

SCHNEIDER, MICHEL, *La tombée du jour. Schumann*, París, Seuil, 1989.

SCHULMAN, IVÁN, *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

SINGER, IRVING, *La naturaleza del amor, 2. Cortesano y romántico*, trad. Victoria Schussheim, México, Siglo XXI, 1992.

SINTA, MARDONIO, *Coplas a Barlovento*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

---, *¿Quién me quita lo cantado?: coplas casi completas y autobiografía*, México, Oro de la Noche, 1999.

SKIRIUS, JOHN, “Este centauro de géneros”, en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, comp. John Skirius, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 9-32.

STANTON, ANTHONY, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Anthony Stanton y Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 1994, pp. 27-43.

---, “Lectura del *Primero sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano”, en *La literatura iberoamericana del 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, eds. Eva Guerrero Guerrero, Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángela Romero Pérez y Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1931-1941.

STEINER, WENDY, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal, Madrid, Arco, 2000, pp. 25-49

STEVENSON, ROBERT LOUIS, “Excursiones a pie”, trad. Juan José Utrilla, en *El arte de caminar*, ed. Hernán Lara Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 37-52.

SUMMERHILL, STEPHEN, “Luis Cernuda and the Dramatic Monologue”, en *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, ed. Salvador Jiménez Fajardo, Cranbury, Associated University Press, 1989.

TAYLOR, RONALD, *Schumann*, trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Javier Vergara, 1987.

THOMAS, DYLAN, *On the Air with Dylan Thomas. The Broadcasts*, ed. Ralph Maud, Nueva York, New Directions, 1991.

TODÓ, LLUIS, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesino, 1987.

TORNERO, ANGÉLICA, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

---, *La letra rota*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002.

TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL, “Libro abierto (soliloquio bilingüe)”, en *Paisajes con figura al centro*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California – Juan Pablos, 2011, pp. 230-264.

UTRERA TORREMOCHA, MARÍA VICTORIA, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

VALDIVIA, LOURDES, "Teorías de la referencia", en *Filosofía del lenguaje I. Semántica*, ed. Juan José Acero, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, pp. 57-81.

VAN O'CONNOR, WILLIAM, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 1948.

VELÁSQUEZ GUZMÁN, MÓNICA, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2004.

VÉLEZ, NICANOR, "El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol y Blanco* de Octavio Paz", en *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, ed. María Cecilia Graña, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 59-83.

VILLARRUTIA, XAVIER, "La poesía de los jóvenes de México", en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 819-835.

---, "La poesía moderna en lengua española", en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 871-880.

VIRILIO, PAUL, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Buenos Aires, Zorzal, 2006.

VON HOFMANNSTHAL, HUGO, "El poeta y este tiempo", en *Paisaje. Cuentos y ensayos*, trad. Alberto Cué y Pura López Colomé, México, Aldus, 1999, pp. 205-238.

VON ZIEGLER, JORGE, “Las palabras y las cosas”, *Periódico de Poesía*, 4 (1993), pp. 13-17.

WALCOTT, DEREK, *Omeros*, trad. José Luís Rivas, Barcelona, Anagrama, 1994.

WALSER, ROBERT, *El paseo*, trad. Carlos Fortea, Madrid, Siruela, 1997.

WEINBERG, LILIANA, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

WEISS, TED, “The Long Poem: Sequence or Consequence”, *The American Poetry Review*, 22, 4 (1993), pp. 37-47.

WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 1973.

WONG, ÓSCAR, “Significado de *Muerte sin fin*”, en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, comp. Álvaro Ruiz Abreu, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 214-235.

WORDSWORTH, WILLIAM, *El prelude*, trads. Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, 1999.

XIRAU, RAMÓN, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, selec. Josué Ramírez y Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

YÁÑEZ, ADRIANA, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza, 1993.

ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL, “Poesía mexicana: la subversión de la vanguardia”, en *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*, comp. Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes, Madrid, Hiperión, 2006, pp. 25-37.

ZENDEJAS, FRANCISCO, “Multilibros”, *Excélsior*, Ciudad de México, 1 de noviembre de 1966.