

Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales

◆
JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

1. Un fluido llamado escritura

Podemos esperar muchas cosas de la escritura poética contemporánea; de hecho, podemos esperar cualquier cosa. La tradición reciente ha hecho suyas las rupturas y las antinomias que a lo largo del siglo XX se identificaron con cierto espíritu de renovación (con cierta *utopía de lo nuevo*, si así puede llamarsele), las cuales parecían en su momento disolver e incluso clausurar a la escritura literaria vista bajo la perspectiva de un desarrollo lineal o evolutivo. No obstante los callejones sin salida a los que se vio sometida, dicha escritura fundó gracias a lo que hoy conocemos como las vanguardias notables obras de frontera, cimas y conclusiones ante las cuales cualquier continuidad parece ya despojada del principal atractivo que les dio combustible y vigencia en su hora: el riesgo de su novedad. Sin embargo, es evidente que no existe una línea progresiva ni mucho menos una evolución garantizada en la historia del arte y de la literatura, sino algo más parecido a momentos privilegiados de la convergencia, a redes de actividad o zonas de trabajo que se retroalimentan mutuamente. Diversidad de niveles pero también de concepciones de fondo sobre la obra y el lenguaje.

Un problema radica también en que esta tradición reciente ha terminado por emparentar en la coexistencia administrativa especies incluso opuestas en su origen y no necesariamente semejantes en sus intenciones. Por *poesía* aceptamos, hoy, una larga colección de textos notablemente distantes en los que apenas la voluntad específica de pertenecer a este género nos advierte acerca de una hipótesis de lectura en torno a su contenido. En ausencia de toda

frontera para términos de operatividad, es la hora de las especies híbridas. Poesía y prosa tienden a formular una dimensión mutante e inestable, un fluido llamado escritura. Por eso, antes que hablar de géneros, sería más exacto hablar de ámbitos o movimientos de la escritura.

Sin embargo, la profusión babélica no suple la necesidad de un origen unitivo, específicamente para la poesía contemporánea que se escribe en México, cuyo tema nos ocupa aquí. Interrogarse acerca de la escritura poética sin querer reducirla a una definición es un punto delicado; pero vale la pena formularlo. ¿Existe una cualidad inherente al poema, cualidad sin la cual deja de pertenecer a la especie poética?

Si nos abocamos al objeto como tal, es decir al texto, hallamos en él cierto parentesco con las telas, con los tejidos. Parece que en su origen los objetos creados por la escritura y los creados por los hilos revelaban suficientes semejanzas como para familiarizarlos en su etimología. Intuitivamente percibimos algo de textil en lo textual. Las palabras juntas forman telas donde hay texturas y tramas, calidades y figuras. De la sutilidad, colorido o rareza de estos objetos dependerá en cierta medida su valor y, más específicamente, su destino. Las telas más finas son objeto de deleite y exhibición y con el tiempo pasan a convertirse en reliquias o patrones del gusto de una época. El poema en tanto objeto físico no carece tampoco de algunos de los detrimentos que sufre la tela: envejece y suele perder algo de brillo con el tiempo.

Ahora bien, para quien lee un poema, en la mayor parte de los casos, el acto se valora también dentro de un fenómeno de conductividad. Esperamos de él cierto poten-

cial comunicativo o cierta densidad de significado, me atrevería a decir que cierta *energía almacenada* capaz de transmitirse a través de la lectura. Menos que una oración pero más que una noticia (acaso algo parecido a un flujo, a una corriente), esta energía es susceptible de redistribuirse o revivirse en el receptor. Esto supone al poema como una especie de batería con la facultad de concentrar y multiplicar las posibilidades significativas de los vocablos en una unidad límite que tiende a ocupar en el menor espacio físico el mayor significado posible. A este respecto, la definición que dio Ezra Pound sigue encontrando plena vigencia: "poesía es el acto de llenar a las palabras de significado".

De un poema esperamos, además, la flexibilidad de un juego. Guardamos la expectativa de enfrentarnos a un artefacto del más alto nivel de elaboración verbal, lo que presupone exactitud del funcionamiento de cada una de sus partes entre sí dentro de una arquitectura, que en buen número de casos se halla subyacente u oculta, pero que deberá estar ante todo asistida por la efectividad. Al mismo tiempo, guardamos la expectativa de recorrer un texto dotado de cierta amplitud abstracta de sentido en el que nuestra lectura despierte, en buena medida, el arte combinatorio implícito o sugerido desde su redacción. El nivel de sugerencias que puede evocar un poema es, a este respecto, decisivo, porque es proporcional a cierta *magnitud hipotética* de evocaciones que subyacen en él. Entre menos agotables sean los significados potenciales de un poema, más amplia será su vigencia. Resulta interesante que, como consecuencia de lo anterior, el juego es necesariamente de ida y vuelta. No hay poesía sin lector o, dicho de otra manera, el poema es sólo el pretexto de la poesía que, en gran medida, sucede en el lector.

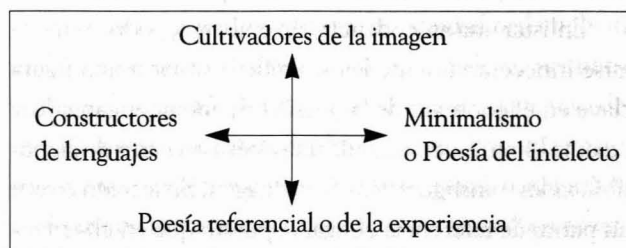
Si la poesía es, por una parte, un tejido que busca llenar a las palabras de significado y hacer con ellas una especie de batería capaz de guardar esa energía consciente y, por otra, un juego, una invención del ingenio, o, más propiamente, una *refracción* de las intuiciones poéticas del lector. ¿No puede ser la propia magnitud hipotética de energía o emoción que nos comunica un poema nuestra propia revelación de sentido ante un objeto que simplemente la despierta o desencadena?

2. Poéticas y puntos cardinales

Debo advertir que soy el primero en desconfiar de los esquemas. Creo, sin embargo, que su aparente rigidez es meramente administrativa o didáctica y, en mi caso, a veces me

han ayudado a percatarme de semejanzas o diferencias no evidentes en una serie de autores de las promociones más recientes. Cuando se enfrentan volúmenes numerosos de material poético al cual es preciso darle un sentido de conjunto, una visión que los abarque sin reducirlos a nómina, estas estructuras imaginarias iluminan relaciones subyacentes entre escrituras diversas que las emparentan no para encajonarlas sino para resaltar ciertos rasgos comunes en ellas.

Para la realización de cierto trabajo que me fue encargado, ¹ cuyo objetivo fue el ofrecer un panorama de la poesía que se escribe hoy en México por autores nacidos a partir de 1960, me permití utilizar un cuadrante cuyos ejes serían, gráficamente, los siguientes:



Hay que advertir también que en cada una de estas cuatro regiones el fenómeno poético es, en lo esencial, el mismo (sobre el cual ensayamos una aproximación en los párrafos anteriores); sin embargo, los modos de abordaje, las herramientas del discurso cambian. No es tanto una diferencia de sentido como una de aproximación a esa *magnitud hipotética* de la que hemos hablado. Donde, por ejemplo, los *Cultivadores de la imagen* utilizan precisamente a la imagen poética como eje de las posibilidades expresivas de la escritura, la *Poesía referencial o de la experiencia* utiliza una relación con cierta verosimilitud comunicativa de la cotidianidad para el mismo fin, y el *Minimalismo o poesía del intelecto* erige textos conceptuales cuyo centro es una idea y los *Constructores de lenguajes* ponen al significante, a la cualidad material del vocablo, como punto de partida para la elaboración de un código poético. De manera que lo que cambia en cada una de estas regiones tiene más que ver con alguno de los elementos de la escritura que con la escritura como un todo, como un vehículo de sentido. Las palabras clave podrían ser: *Norte*: la imagen. *Sur*: la experiencia. *Oeste*: el vocablo. *Este*: la idea.

La zona de los *Cultivadores de la imagen* se caracteriza por ponderar el uso de este recurso mediante la exploración

¹ Nagara 2, *Breve panorama de nuevos ingresos a la poesía mexicana*, revista *Viceversa*, núm. 55, diciembre de 1997

de sus alcances y dificultades. Poseen tras de sí probablemente la gran herencia del surrealismo, al cual podemos entender como un momento de vasta expansión de las coordenadas de lo posible en el campo de la expresión, movimiento que dio un sitio central precisamente por esto a la imagen. Con ascendencias que van de Rimbaud a René Char y de Saint-John Perse a José Lezama Lima, esta poesía entraña una simbología menos de lo real que de lo posible, cuyos versos alumbran cuando aciertan en esa verdad oblicua de la metáfora. Al parecer, la imagen como recurso privilegiado produce cierta travesía nunca lineal, sinuosa y asociativa de la escritura. En México han sido sobre todo Carlos Pellicer, Marco Antonio Montes de Oca, Juan Bañuelos y José Carlos Becerra quienes han llevado más lejos esta línea.

Enlistar una ascendencia, sin embargo, podría remontarse innecesariamente lejos. Prefiero situar a una figura clave en el contexto de la poesía hispanoamericana, José Lezama Lima, quien formuló una estética a partir de las posibilidades transfigurativas de la imagen. Su lección ofrece un punto de referencia obligado, puesto que en ella plantea lo que podríamos definir como la ecuación cognoscitiva de la imagen: cuando ésta alberga un sentido que la atraviesa y la multiplica en una posibilidad inefable no es posible decir que sólo se trata de una permutación verbal. Se crea más bien un lugar distinto al que el verso alumbraba por primera vez, un territorio recién descubierto. La imagen trabaja entonces como una ecuación. Se origina en dos objetos visibles para crear un tercero, invisible.

La *Poesía referencial o de la experiencia*, en el extremo opuesto de este cuadrante, se deriva de una noción en primer plano comunicativa del poema. El término *Poesía de la experiencia* no es nuevo; se ha usado para definir cierto tipo de trabajo que privilegia lo referencial en el poema y que detenta un perfil de matices más bien narrativos en su discurso. Independientemente de los modos o recursos puestos además en práctica en cada caso, es una escritura muy variada cuyo punto de partida es lo que podríamos definir como una estética de la cotidianidad. Poesía que busca ante todo la verosimilitud —biográfica, confesional, testimonial— de sus asuntos, la emoción y la comunión hacia lo inmediato entendido como lo verdadero, y con ello se aboca a la posibilidad, no por coloquial menos magnífica, de hallar lo universal bajo lo cotidiano.

La *experiencia*, el principio comunicativo del poema referencial, parte de una noción de semejanza o empatía emocional con el lector. Todos los recursos de la escritura se hallan abocados a un fin: la verosimilitud de la experiencia que el

autor comparte, incluyendo en esta experiencia —aunque no necesariamente— la referencia al presente histórico. No se trata sólo de transcribir un tema o pasaje biográfico con un vocabulario lo más sencillo o inmediato posible sino de hacer del poema un instrumento poderoso y preciso de comunicación emocional; entendiendo esta comunicación como un acto *vinculativo*, expresivo y comunitario.

Sin duda, dentro de los poetas que han trabajado en esta posibilidad de la escritura, ha dejado toda una escuela en México la obra de Efraín Huerta y la de Jaime Sabines, junto con la del grupo que se dio a conocer en los años sesentas como *La espiga amotinada* (salvo el ya citado Juan Bañuelos), así como la de José Emilio Pacheco. Han sido numerosos a lo largo de este siglo los poetas que podríamos citar aquí; sin embargo, de alguna manera el padre espiritual de una buena parte de ellos es Constantino Cavafis. Este poeta griego decantó un repertorio tan personal como eficaz, en relación siempre a una escala de experiencias íntimas revisadas con sabiduría. Sin duda, por lo mismo, la de Cavafis ilustra con nitidez los elementos esenciales de esta poética.

En lo que correspondería al oeste de estas regiones tenemos a los *Constructores de lenguajes*. Se trata de poéticas en las que el protagonista privilegiado es el lenguaje mismo. Desde intermitentes atisbos de ruptura hasta los confines de la radicalidad neobarroca, en estos poetas la conciencia del significante es un primer orden. Si toda poesía es lenguaje, a fin de cuentas, la manifestación a toda costa de su materia puede ser una premisa de trabajo, una dimensión asumida. Hay, por supuesto, diversos matices, texturas y campos temáticos según cada firma, pero en esta zona domina el laboratorio verbal. Para ubicar sus antecedentes habría que citar las *aventuras sigilosas* que van, primero, de Góngora a Mallarmé, y, después, de Vicente Huidobro, César Vallejo y Oliverio Girondo a José Lezama Lima, Haroldo de Campos y Octavio Paz.

Parece curioso que los principales exponentes y fundadores de esta región, a diferencia de las otras, se han desarrollado casi exclusivamente fuera del ámbito mexicano. Con la sola y enorme excepción de Octavio Paz,² parece que los *Constructores de lenguajes* no provienen de movimientos o escuelas que hayan tenido en México mucha fuerza. Por esto mismo, resulta significativa su conformación y vigencia en la generación emergente de poetas mexicanos. La conciencia del medio, y de las posibilidades expre-

² Me refiero sobre todo al ciclo en la obra de Octavio Paz que constituyen los libros *Blanco* y *El mono gramático*.

sivas que ofrece la materia verbal, tiende a reevaluarse en ella cuidadosamente. El rigor crítico en la escritura vuelve a ganar votos de valoración y en algunos casos se antepone a cualquier otro programa. Junto a esto hay que agregar la preeminencia que en el arte de este siglo tuvieron las vanguardias y cuyos irreversibles hallazgos, lejos de estar agotados, se han constituido en una necesaria referencia de la poesía contemporánea.

El cuarto ámbito de trabajo lo titulamos *Minimalismo o poesía del intelecto*. Se compone de poéticas que fundan el gesto de la escritura en una unidad significativa de racionalidad. El fenómeno poético sucede en el plano de una abstracción, dentro de un campo de labranza intelectual —si se me permite la metáfora— cuyos productos son objetos de la mano tanto como de la inteligencia. Breves por definición, son poemas cuyo centro es una idea. Obras fascinadas por el intelecto y sus travesías, por los conceptos que entrañan los vocablos. Esta poesía conceptual es difícil de hallar en un estado *puro*. Lo más frecuente son sutiles aleaciones de conceptualidad e imagen o de conceptualidad y lenguaje. El argumento conceptual, privilegiado en esta zona de la escritura, no debe ser de ninguna manera rígido sino que exige toda la plasticidad posible, por lo que casi todos los recursos de la poesía vienen, en algún momento, a fusionarse con esta poesía. No obstante, su característica primordial radica en que el poema crece concéntricamente a una idea. Idea que es su génesis y su centro, una travesía del intelecto capaz de perseguir al concepto entre la selva de la imaginación, de la memoria y del lenguaje para iluminarlo y darle caza. La filosofía suele permear, enriqueciéndola, a esta poesía desde diversas perspectivas. No es una casualidad que varios de sus cultivadores posean estudios en esta materia.

Paul Valéry, T. S. Eliot y Fernando Pessoa crearon, cada uno a su manera, una poesía del intelecto. Sus obras fueron escritas desde un evolucionado aparato crítico y desde una cultivada síntesis, desde una noción fundamentalmente inquisitiva de la escritura pero sobre todo desde una *argumentalidad*. En ellos podemos inferir ya los fundamentos sobre los que orbita toda una época de la poesía moderna. El núcleo radiante en la tradición de la poesía mexicana que alimenta esta región es la generación de los Contemporáneos, particularmente Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza. Más tarde, la obra de Octavio Paz y la de Gabriel Zaid prosiguieron, con diversas amplitudes, esta línea. Hay que asentar que la de Paz es una obra que ofrece varias facetas; aquí enfocamos ante todo los alcances de su conceptualidad.

Una manera más precisa de observar estas regiones y su interrelación es el siguiente gráfico, en el que se citan algunos de los poetas más representativos de esta generación. Las cuatro regiones que acabamos de esbozar dan lugar, a su vez, a variedades y entrecruzamientos producidos por la presencia de dos o más tendencias en la obra de un solo poeta. Las subregiones resultantes permiten ajustar con más precisión las poéticas personales en las coordenadas de este cuadrante, a la vez que representan con mayor claridad la riqueza real de sus voces. Usamos los puntos cardinales de una rosa de los vientos (N, S, E, O, NE, SE, NO, SO) a los cuales agregamos dos subregiones hipotéticas más (NS y EO) que completarían el juego de combinaciones posibles.

Pero sería absurdo negar que la variedad real implícita en la voz de cada autor es inclasificable y debe suponerse siempre desajustada de este y cualquier otro esquema, además de que se trata en todos los casos de obras en progreso, las cuales, según evoluciones futuras, pueden emigrar en cualquier momento de su hipotético sitio geográfico en este cuadrante. Sirva solamente por ello este esquema, si el caso lo amerita, como rudimentaria guía de perplejos. ♦

CUADRANTE DE POESÍA MEXICANA
AUTORES NACIDOS A PARTIR DE 1960

