

Introducción

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ Y SANDRO COHEN

La poesía siempre ha presentado una tensión entre lo que dice y cómo lo dice. A diferencia de la prosa, donde las ideas se despliegan de manera *horizontal* sin atender –para su interpretación– a cuestiones de extensión de líneas o renglones, la poesía siempre se ha distinguido por manejar versos en disposición generalmente vertical, que –por definición– poseen extensiones específicas que se han medido de diversas maneras a lo largo de los siglos y las culturas. De las estructuras estróficas puede afirmarse algo parecido. Al mismo tiempo, la poesía ha evocado desde acciones, emociones o sensaciones, hasta los grandes dramas y gestas del mundo clásico y contemporáneo. Lo que se cuenta, el *fondo* de las obras, depende mucho de cómo se lleva a la *forma*. Resulta imposible hablar de este género de manera responsable sin tomar en cuenta ambos aspectos creativos: fondo y forma. Los poetas, al escribir, saben por qué eligen determinada forma para expresarse, o lo hacen de modo intuitivo, pero la crítica no siempre lo reconoce o toma en cuenta este fenómeno en sus análisis. En esta ocasión, en *Tema y Variaciones de Literatura* nos propusimos reflexionar sobre este tema.

El número abre con un artículo de José Francisco Conde Ortega, “La poesía es una santa laica...”. El autor reflexiona sobre la esencia de la misma a partir de la certeza borgeana de que en la poesía fondo es forma. Originalmente *poiesis* se refiere a todo proceso creativo cuyo fin sea dar origen a un objeto bello, pero pronto la música y el verso se apropiaron del lugar que le correspondía a todas las artes. Por lo que hace a la poesía –dice el autor–, quizás el recurso más frecuente para lograr su cometido sea la metáfora, quizás su misión sea renovar la íntima relación entre los signos y las cosas, labor asignada originalmente al nomoteta del Cratilo platónico. La poesía, en tanto estado del espíritu –sostiene Conde Ortega–, quiere develar misterios. Descifrarla es asumir la relación que guarda con el sentido, con la memoria, con el silencio, con esa traza ontológica que la impulsa a nombrar el mundo primigeniamente. De ella, primero en su condición oral y luego escrita, habrían de derivarse los

géneros literarios. La poesía, por tanto, quiere decir el mundo como si fuera la primera vez, con sus ritmos, pausas y medidas.

En “Poesía y literatura”, Carlos Gómez Carro se pregunta cuál es la especificidad de lo literario y si hay algo que distinga la narrativa de la poesía. Ambas preguntas han tenido diversas respuestas, muchas de las cuales han puesto énfasis en que el arte literario consiste en un trabajo sobre el lenguaje, sobre la forma, pues los contenidos resultan indistintos. Se trata, sobre todo, de la relación de las palabras entre sí, relación que genera un efecto de extrañamiento que no debe verse como mero artificio sino como renovación de la mirada sobre uno mismo y sobre el mundo: desde la forma se actúa sobre el contenido. ¿Y lo poético, es también artificio? Para empezar –piensa el autor–, en la poesía la forma no lo es todo. En ella hay algo más: una epifanía, una rebelión. Por eso es mejor hablar de *lo poético*, que no sólo vive en el verso, en la forma, pues es una actitud, una condición existencial que nos abre la verdad en un gesto, en un trazo, en esos instantes precarios donde se muestra el sentido, así sea de manera evanescente. Lo poético puede aparecer en cualquier parte, en el poema, por ejemplo. Lo poético es lo inefable que está más allá del lenguaje y que puede decirse por medio de él. Se encuentra sin buscarlo.

Tras estas reflexiones sobre la naturaleza o esencia de la poesía, arribamos al tema que promete el número. Así, Sandro Cohen escribe “La métrica y la eufonía detrás de un poema entrañablemente odiado. ‘Paquito’ de Salvador Díaz Mirón”. ¿Cómo debe leerse hoy un poema tan vilipendiado y asociado a la cursilería como lo es “Paquito”. Con una estructura estrófica regular de diez versos más dos de estribillo, todo lo cual se repite seis veces para conformar 72 hexasílabos, con entradas y salidas simétricas en cada verso, el poema puede resultar hipnótico y evocador, porque además cuenta una historia que despierta sensaciones extremas. Es como un Bolero de Ravel, simétrico, estructurado, sobrecogedor, que crea una atmósfera preñada de infortunio. A un niño –Paquito– se le ha muerto su madre; su padre lo ha abandonado. Ante la tumba de su mamá, el párvulo promete ya no hacer travesuras. Más que un poema cursi, se trata de una denuncia social –dice Cohen–, y la hace de forma impecable, con maestría.

Enseguida Gloria Ito, en su ensayo “Sueño de un viaje hacia la muerte (literatura desde una perspectiva hermenéutica)”, expone que cada época y corriente estética establecen una relación con la vigilia y el sueño. En el caso de los Contemporáneos, en específico de Xavier Villaurrutia, el sueño es un acto de conciencia y significa vida, no evasión ni exotismo. Ito ensaya sobre este tópico y lo hace desde una perspectiva hermenéutica y dialógica, tomando como referente la poesía de Villaurrutia. Sus tres horizontes interpretativos son

la muerte, la obra –en específico “Nostalgia de la muerte”– y el contexto histórico de los Contemporáneos, y siempre en el universo de la palabra, desde donde se comprende primero y se explica después. La palabra-metáfora, como horizonte de sentido del texto y de sí mismo a partir de la lectura.

“De la melancolía del rebelde: la poesía de Efraín Huerta” también aborda un asunto –digamos metafísico– frecuente en la poesía: la melancolía. La autora, Ana Chouciño Fernández, sostiene que desde Nezahualcóyotl hasta Efraín Huerta, la melancolía es una constante en el ser del mexicano. Muchos poetas sufren esta inclinación, esta tristeza vital, que implica ir y venir entre la irascibilidad y el erotismo. Se trata también de una forma de rebeldía y resistencia, un modo de decir *no* a las imposiciones. La poesía de Huerta resulta, de este modo, erótica y rebelde, humorosa y nostálgica. La tristeza preside su pasión amorosa y le da tono a su poética, que va de la mano con su ideología política, pues asume que la poesía está destinada a la colectividad, no al disfrute individual. Con ella se denuncia el horror y la guerra, ya sea en tono elegíaco o mediante el anatema. Bajo este talante, llega el libro emblemático del poeta, *Los hombres del alba* (1944). Con el alba como esperanza, la voz poética inventa líricamente la Ciudad de México, la cual, a pesar de la herrumbre, cuenta siempre con la fuerza silenciosa de sus habitantes. Estamos ante una ciudad nutricia donde se busca el amor, la belleza y la verdad (*La rosa primitiva*). Y siempre la melancolía como rebelión. Al final, en sus últimas obras –arguye Chouciño–, Huerta recalca en la ironía y el humor, ya un poco ajeno al compromiso político, pero sin dejar la denuncia, y siempre habitando el espacio de la urbe, hasta que al final aparecen sus reflexiones sobre la muerte. La poesía ha sido, pues, una filosofía.

Octavio Paz, al interpretar el *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, dice que se trata de una alegoría que busca el conocimiento. Explica el poema acudiendo a la tradición neo-platónica según la cual existe el viaje o transmutación de las almas. El cuerpo yacente –*imago mortis*–, en estado de trance, es contemplado por la poeta: observa en él las facultades interiores así como las facultades sensibles, la razón y el intelecto, en una búsqueda que aspira a saber más acerca de todas las cosas. En su interpretación, Paz proscribió la influencia de otra tradición, la aristotélico-tomista. Lo que Fernando Martínez Ramírez hace en su ensayo “‘Primero sueño’ en la mirada de Octavio Paz” es mostrar que en el camino del conocimiento, también se puede ver en el poema sorjuanesco la composición materia-forma que Tomás de Aquino, siguiendo a Aristóteles, establece como orden de todas las cosas, que va de lo puramente material y llega a Dios o Forma Pura. Le llama composición hilemórfica de las sustancias. En esta jerarquía matérico-formal, el ser humano está justo en

medio, entre un mundo sensible y otro puramente inteligible, pero participando de los dos, por debajo de entidades espirituales como los ángeles y por encima de la materia inanimada: toda una jerarquía que conduce, en orden de perfección, a Dios, y que es evidente en el poema de sor Juana.

Javier Galindo Ulloa escribe “El silencio en la poesía de Alberto Blanco”. Ulloa aduce que el poeta, al buscar la identidad del ser humano y de sí mismo, encontró con las palabras lo otro no dicho: la oscuridad, lo desconocido, el silencio como imagen mítica, el origen, y les dio forma a través del verso tradicional, así como de la canción y del verso libre. En la poesía de Blanco, las imágenes nacen unas de otras de manera surrealista, atisban en el misterio del mundo, buscan ir más allá, “a la otra orilla”, siempre trabajando con la tipografía y los espacios en blanco como expresiones del ritmo y del silencio. El hombre y poeta cantan para buscar su destino. El silencio, de esta manera, resulta una paradoja que permite presentar lo que es anterior al pensamiento, a lo cual se accede por medio de la analogía, la metáfora y el símbolo, es decir, lo visible abre lo invisible. Palabra, imagen y representación visual son los elementos con los cuales el poeta nos entrega su metafísica del silencio.

Enseguida tenemos el ensayo “Desposesión desde el margen en ...*te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez”, de Agustín Abreu Cornelio. A partir de un detalle precario como la muerte de una ave, el yo lírico se siente culpable, lo que da origen a su canto. Todo lo que constituye al Yo-propiedad se des-posee. La poeta, desde su condición de carencia debido a que nació mujer en una sociedad falocéntrica y heteronormativa, desarticula la dicotomía hombre/mujer y asume que la identidad es dinámica, con un alto grado de ficción: aceptar un rol implica siempre mucha violencia. Sin embargo, nos podemos resistir. Tras pasar por una poesía cotidiana, la poeta arriba estéticamente a una posvanguardia —expone Abreu Cornelio—, la voz autoral pierde autoridad y desaparece la duda ante las posibilidades de representación unitaria. La poeta supone que el lenguaje resulta insuficiente para apropiarse del mundo. La escritura se vuelve, por ello, concreta, fragmentaria, no lineal, y con la experimentación formal reivindica lo marginal, los límites entre verso y prosa, y entre los géneros literarios, los cuales se desdibujan y dan paso a la fragmentariedad. El lenguaje referencial resulta insuficiente, insensibiliza, porque él mismo des-posee, impone una epistemología, una forma de poder, una domesticación. La escritura poética devela, desde la vulnerabilidad, lo arbitrario de los modelos identitarios.

“Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)”, de Antonio Marquet guarda relación temática con el ensayo anterior. *Rostro cuir*, de César Cañedo, es una obra de un poeta amargo y vital, herido e hiriente.

Se trata de una fiesta iconoclasta que derruye el canon heterosexista y da cuenta de la cultura elegebetera. Frente al espejo –roto–, el sujeto lírico descubre su cuerpo, su legado, su rostro, todo incompleto y rechazado antes de poder decir algo. Asistimos a un canto de amor y desengaño, guiado por una pregunta terrible: ¿hay un remedio cuir para el desamor? No. Y la herida se suma a la incompletud originaria. El viaje del sujeto lírico es una odisea donde no hay patria de regreso; es una aventura por el vacío, por lo roto, por el estigma social con el que siempre existió, desde antes de ser, y que la poesía intenta nombrar, pero es puro espejo roto. Por eso el poeta se vuelve desvergonzado, exhibicionista; habla desde la ojetez, su asidero es la sexualidad desafiante. Así se defiende la identidad Jota, poco a poco, hasta dejar de ser un estigma, y con ello se borran también las diferencias ente lo popular y lo culto, entre lo poético y lo no-poético. Al final, de lo que se trata es de reivindicar a la Nación Jota contra el supremachismo, más allá del perreo, del desprecio y la insatisfacción como salidas artificiales.

La sección Tema cierra con el artículo “Mediación e identificación de la imagen del ángel en las *Elegías de Duino*”, de José Filadelfo García Gutiérrez. El autor plantea que las imágenes del ángel en las *Elegías* rilkeanas son motivo para que la voz poética se encuentre consigo misma, interiormente, y son al mismo tiempo la confesión de la imposibilidad de hallar una imagen precisa en la auto-contemplación. Una doble tradición se perfila en la imagen del ángel: la judeo-cristiana, con su carácter fraternal que permite la nostalgia, la añoranza de sí; la islámica, jerárquica e identitaria, que distingue claramente entre el mundo exterior y el interior. Son Gabriel y Mahoma en la voz poética.

En Creación, Jade Castellanos Rosales escribe una serie poética a la que titula *Temazcalli*, Casa del Vapor de Agua, y sus cinco puertas, cada una consagrada a un Dios. El Temazcalli es la morada, la Madre Oscura, la Pacha Mama que en su regazo conduce poco a poco a la purificación del cuerpo y de la memoria. El recorrido por sus recintos es antropogónico y regenerador. Al final, como gran epifanía, tras la abluciones sucesivas del cuerpo-alma, se encuentra la sensualidad, el placer, el amor en la morada del Quinto Sol.

La sección Variaciones comienza con un ensayo de Vicente Francisco Torres titulado “Novelas negras”, donde reconstruye la imagen de tres clásicos del género. El primero de ellos, James Myers Thompson, cuya obra emblemática *1280 almas* es expresión de la belleza medusea, porque seduce con elementos escatológicos, sórdidos. Violenta temática y expresivamente, tardó en ser aceptada por la crítica, aunque es ya considerada un clásico del género negro

y el autor como alguien que siempre escenifica la sexualidad, la traición y las pasiones bajas, el derrumbe moral de la justicia, la hipocresía del sistema. El segundo exponente del género es Horace McCoy, cuya furia expresiva y sordidez temática constituyen una gran literatura, que rebasa las convenciones del género. El autor, en tanto marxista declarado, está convencido de que el capitalismo propicia la aparición de seres marginales, los cuales aparecen con todo su patetismo en sus historias, como *No Pockets in a Shroud*, *Luces de Hollywood* y *Di adiós al mañana*. El tercero de los autores reseñados es Boris Vian, quien firmaba sus novelas policiacas con el heterónimo de Vernon Sullivan. Sus escenarios también resultan sórdidos; los actos, rotundos y desmesurados en un mundo marginal. En sus obras *—Escupiré sobre vuestra tumba, Todos los muertos tienen la misma piel—* cambia sorpresivamente la narración de la primera a la tercera persona narrativas.

Marina González Martínez titula a su ensayo “Yo: Tin: Nè: Va’: Ru’r, que es el pronombre personal “yo” en distintas lenguas originarias. Explica que cuando leemos, nos leemos y cuando escribimos, nos escribimos. Si vemos bajo este presupuesto hermenéutico la literatura indigenista, podremos corroborar que se trata de una construcción discursivo-ficcional que no corresponde a la realidad. Francisco Rojas González rompe esta visión externa del indio. A este autor es posible leerlo desde el triple círculo hermenéutico que propone Paul Ricoeur: el lector actual, la visión profesional del autor —como la del etnógrafo o el sociólogo, que permite observar la cosmovisión del indio desde un lugar privilegiado de su cultura— y la visión del propio indígena sobre sí mismo y en relación con el occidental. Rojas González sabe que el conocimiento del mundo no es objetivo, pero crea un mundo verosímil al dejar que el indígena hable, sobre todo en su obra *El Diosero*, que se convierte en un crisol de cosmovisiones, sin maniqueísmos ni condescendencias, sostiene Marina González. Cada quien ve como puede ver, sin omnisciencias. Se trata, después de todo, de una yuxtaposición narrativa de interpretaciones, donde la voz del antropólogo es una más. Hay, pues, una coexistencia de racionalidades, que se dejan ver sobre todo en la idea de familia, también en lo que se entiende por saber o conocimiento, o en las nociones mismas de poder y justicia y en las formas de la economía. Estamos ante un espacio textual multicultural, multidialógico, con muchos yos que se nos abren a la mirada.

Cierra la sección y la revista el ensayo de Teresita Quiroz Ávila “Fiesta y pachanga en *Nueva burguesía* de Mariano Azuela”. Nos dice que las fiestas son rituales por medio de los cuales el tiempo y el espacio establecen sus marcas, sus hitos. Se rompe lo cotidiano para dar paso a la celebración, a la algarabía. Las costumbres se relajan y las estructuras o fronteras sociales difuminan sus

límites. La transgresión se normaliza. Así rescatamos algo digno de guardar en la memoria. Los calendarios religioso, cívico y laboral marcan los tiempos para la fiesta, para el ocio. El tiempo libre proporciona un vínculo directo –arguye Quiroz Ávila siguiendo a Michel de Certeau– con el consumismo y con la experiencia estética. La urbe despierta de su adormecimiento. El espacio urbano es apropiado y explotan los atavíos, los adornos. Esto es precisamente lo que ilustra la novela *Nueva burguesía*, de Mariano Azuela. Las clases sociales ocupan los espacios urbanos durante el ocio, pero lo hacen desde sus condicionamientos ideológicos. Lo que plantea Azuela en su novela es la pachanga de los pobladores del barrio fabril de Nonoalco durante los años cuarenta del siglo pasado, y aprovecha para criticarlos lapidariamente. La ciudad proletaria se proclama a sí misma como “nueva burguesía” a través de la fiesta y el ocio.

