DOI: 10.24275/uama.7021.13023

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Experiencia, memoria y muerte en *Ese espacio, ese jardín* de Coral Bracho

TESIS

que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea

presenta

Luis Flores Romero

Asesor

Dr. Gabriel Jahir Ramos Morales

Lectores

Dr. Alberto Rodríguez González
Dra. Katia Irina Ibarra Guerrero
Dra. Yvonne Cansigno Gutiérrez

Ciudad de México, marzo de 2025

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP) del Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT)

RESUMEN

Ese espacio, ese jardín de Coral Bracho se ha integrado de manera fundamental a la tradición lírica mexicana de los poemas extensos. Al tratarse de un amplio ejercicio de la exploración de la memoria, es fácil atender, en primera instancia, al sustrato biográfico del poema y al valor del pasado personal como cauce para la elaboración poética. Sin embargo, por la propuesta estilística del mismo texto, la discusión crítica nos adentra sobre todo a la naturaleza verbal y poética de *Ese espacio, ese jardín*, la experiencia del pasado ya no a través del testimonio, sino por la evocación de un instante de plenitud donde entran en juego estímulos sensoriales en su relación con los espacios. Estudiar dichas interacciones permite hallar los mecanismos de construcción de una experiencia absolutamente poética, aun cuando ésta parta de una experiencia vinculada a la infancia de la poeta.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco todo el cuidado, la atención y la amable retroalimentación de mi asesor, el doctor Gabriel Jahir Ramos Morales.

También expreso mi gratitud a las doctoras Yvonne Cansigno Gutiérrez y Katia Irina Ibarra Guerrero, y el doctor Alberto Rodríguez González, por la lectura de mi tesis.

Gracias a mis compañeros de la generación y a mis profesores de la maestría, por haber compartido una época tan gratificante, luminosa y crítica durante el posgrado.

Gracias a mis colegas de poesía, todas las personas que en los últimos años se han interesado por mis talleres y cursos de creación poética. Ahora, más que nunca, aprendo a enseñar y aprendo a aprender.

Agradezco infinitamente a mi maestro de poesía, Antonio Deltoro (1947-2023), quien hace ya varios años me hizo profundizar en la lectura sensible y curiosa de los poemas.

Igual, infinitas gracias a mi otro maestro, David Huerta (1949-2022), por la manera tan inteligente y entusiasta de compartir su amor por la poesía.

Gracias a Tania, por el amor.

Gracias a mis amigos Mario, Souch, Javier y Adrián, por crecer en el camino y por tantas tardes de pláticas, cafés, risas.

Gracias a mi papá, mamá, hermanos, hermana y sobrinos por su infinito amor y apoyo incondicional.

¿Qué es eso

en medio de todo esto*?*

JOSÉ LUIS BUENO SHIN

Contenido

1. Aproximaciones para un desarrollo crítico de la poesía de Coral Bracho 7
1.1 Introducción 7
1.2 ¿Por qué *Ese espacio, ese jardín*? 10
1.3 Estado de la cuestión 12
1.4 Sobre la autora 17
1.5 *Ese espacio, ese jardín* 21
1.6 Obstáculos metodológicos 25
1.7 Puntualizaciones 28
2. ELEMENTOS TEÓRICOS 30
2.1 Del hecho a la experiencia problematizada 30
2.2 El proceso de la memoria en la poesía 32
2.3 Experiencia y percepción en la poesía 38
2.4 El espacio en la lírica 43
2.5 El poema lírico extenso 49
2.6 El tiempo en la poesía 56
2.7 Poesía de la experiencia: ¿poética o género poético? 61
3. ANÁLISIS GENERAL DEL CORPUS 67
3.1 Descripción general del libro 67
3.2 Modelo discursivo 69
3.3 *Ese espacio, ese jardín*: poema extenso 72
3.4 *Ese espacio, ese jardín*: poema fragmentario 75
3.5 Afinidades textuales 77
3.6 Vocabulario 90
3.7 Estrategia rítmica 98
4. HACIA LA EXPERIENCIA DE LA MEMORIA 105
4.1 Consideraciones preliminares 105
4.2 Referentes biográficos concretos 108
4.3 El proceso de la memoria 113
4.4 La representación del recuerdo 126
4.5 Percepción, sensación, movimiento 132
4.6 La razón sensorial en el instante pleno 140
5. CONCLUSIONES 152

5.1 Poema de la experiencia 154
5.1.1 La experiencia del proceso creativo 155
5.1.2 Experiencia lectora 160
5.1.3 La experiencia como tema 162
5.1.4 Poesía de la experiencia como modelo discursivo 164
5.1.5 *Ese espacio, ese jardín*: poema de la experiencia 168
5.1.6 El trabajo crítico ante la poesía de la experiencia 171
5.2 *Ese espacio, ese jardín* y Coral Bracho 174
5.2.1 La relevancia de las sensaciones 175
5.2.2 La razón de la memoria 178
5.2.3 *Locus poeticus* 180
5.2.4 La poesía de Coral Bracho y su época 183
5.2.5 Tareas pendientes 187
Bibliografía 189

1. APROXIMACIONES PARA UN DESARROLLO CRÍTICO DE LA POESÍA DE CORAL BRACHO

1.1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como propósito un acercamiento crítico al poema extenso titulado *Ese espacio, ese jardín*, de Coral Bracho. Se pretende estudiar los recursos y procedimientos formales que permiten la formulación de la experiencia a partir de dos ejes temáticos: la recuperación de la memoria y la conciencia de la muerte; ambas cualidades reflejan otros tres aspectos de importancia para esta investigación: la noción del espacio como entidad proveedora de nuevos significados, el redescubrimiento sensorial (táctil, visual, auditivo y olfativo) del entorno, y la evocación del presente pleno. Por último, el estudio en conjunto de estos cinco rasgos (memoria, muerte, espacios, sentidos, presente) nos llevará a realizar una serie de observaciones sobre la poesía de la experiencia como un posible género poético.

En este primer capítulo se plantea una descripción general de la tesis, menciono brevemente el marco biográfico y bibliográfico de la autora,[1] breve resumen de su obra, noticia de las investigaciones sobre su poesía, principales líneas teóricas que se han seguido, pertinencia de mi investigación, algunos datos relevantes de la obra aquí estudiada, y una pequeña reflexión sobre el papel de la crítica de la lírica en la poesía mexicana contemporánea.

En el segundo capítulo describo los elementos teóricos que son útiles para el análisis crítico del poema. Parto de seis conceptos centrales: memoria, experiencia y percepción, espacio, poema extenso, tiempo y poesía de la experiencia. En los primeros cinco puntos, la

[1] No me detengo mucho en ello, puesto que existen por lo menos dos trabajos sustanciales (y que menciono más adelante) donde se da noticia detallada tanto del contexto biográfico como del campo intelectual de la autora (su genealogía y su generación).

pregunta subyacente a desarrollar es la misma: ¿cuál es, de forma general, el sentido o la relación existente entre la poesía y la memoria, la experiencia, la percepción, el espacio, la extensión y el tiempo? Como se verá en dicho capítulo, estos lineamientos, por ser bastante generales, son apenas un modo de aproximación a fenómenos específicos; es decir, la relación, por ejemplo, entre poesía y experiencia, variará en menor o mayor medida dependiendo la obra en particular. Sin embargo, sí es posible esbozar algunas ideas que sirvan de base para nuestro estudio. En cuanto al último apartado de este segundo capítulo, el de la poesía de la experiencia, se trata de un planteamiento que se retoma en el último capítulo de la tesis.

El tercer capítulo es el análisis general del corpus. Aquí presento una descripción pormenorizada del poema de Coral Bracho, hablo de sus modelos discursivos, su temática, su estrategia rítmica, vocabulario y afinidades textuales. Mucho de lo allí mencionado, sobre todo lo que se relaciona con los recursos poéticos, se retoma en el tercer capítulo. Aunque es una descripción detallada del poema, no es todavía su análisis, por lo que podría parecer que ciertas ideas no son del todo agotadas o explicadas. En cualquier caso, la percepción de algunos puntos no concluidos inmediatamente se debe a dos razones. En primer lugar, como ya se dijo, son temas de análisis que se retoman en el siguiente capítulo. En segundo lugar, algunos de esos señalamientos pertenecerían a estudios críticos de otra índole.

El cuarto capítulo es completamente analítico. Aquí se observa a detalle cómo operan en el libro de Coral Bracho las relaciones poéticas entre memoria, recuerdo, muerte, sensación, percepción, movimiento y plenitud. Como se verá, estos atributos no son excluyentes, con frecuencia la reflexión y análisis de uno atraerá la estimación de otro. Por eso es importante observar estos rasgos como estados que interactúan, en consecuencia, se

requiere analizar en qué sentido y con qué recursos y procedimientos formales se produce dicha interacción.

El último capítulo, a manera de conclusión, está dedicado a ciertas reflexiones sobre la relación entre experiencia y poesía. Al igual que los conceptos de memoria, recuerdo y muerte, la experiencia es un término muy amplio, por lo que su acotación ayuda a un mayor entendimiento en el trabajo crítico de la poesía. Las últimas páginas, por lo tanto, buscan ser, principalmente, el planteamiento de varios parámetros que conduzcan a estudios posteriores relacionados con los géneros poéticos de la modernidad, los modelos discursivos, las posibilidades del poema extenso en la lírica y la escritura poética como un proceso imaginativo de la memoria.

Esta tesis busca contribuir al ejercicio crítico de la poesía mexicana. Procura ser un primer análisis detallado de este poema que permita discusiones posteriores de diversa índole. En términos generales, es preciso que la crítica reflexione sobre el papel de la experiencia en la poesía, la relación entre memoria y poesía, los procedimientos discursivos del poema extenso, la conciencia de la muerte en la poesía mexicana, las líneas expresivas y preocupaciones formales en nuestra lírica contemporánea, entre otros aspectos (la mayoría aludidos a lo largo de estas páginas, aun cuando todo ello no sea el tema central de análisis). Y, de manera específica, el objetivo de este trabajo es analizar los rasgos y estrategias poéticas formales que producen la expresión de una experiencia depurada e individual. El particular ejercicio de la experiencia es una de las marcas distintivas de este poema extenso comparado con otros; además de explicar el estilo de Coral Bracho que la distingue de otras voces.

1.2 ¿Por qué *Ese espacio, ese jardín*?

Son dos principales razones por las que considero pertinente realizar un acercamiento crítico a *Ese espacio, ese jardín*. Primero, por el interés producido en mi experiencia lectora, el ánimo por descubrir cómo opera la riqueza técnica del libro; es decir, el dominio verbal y poético, la capacidad evocativa y emotiva del poema, la proliferación de recursos formales y la condensación de las imágenes; se trata de una razón tanto personal como intrínseca que hallará justificación conforme avance esta tesis. Existe, además, otro motivo central que posiblemente llame la atención en la crítica: el modo en que este libro se incorpora a la tradición del poema extenso de la lírica de México; sin embargo, esta segunda razón sólo se justifica si previamente se valora el trabajo estético del mismo poema. Por ello, aquí se hablará sobre todo de las cuestiones formales.

Aunque el estudio del poema extenso en la lírica mexicana es una tarea pendiente, valdría la pena vincular a *Ese espacio, ese jardín* con otros poemas largos anteriores que se pueden considerar canónicos (“La Suave Patria”, “Muerte sin fin”, “Piedra de sol”), además de muchos otros de relevancia (“El canto del Usumacinta”, “Pasado en claro”, *Incurable*, *Poemurales*, por citar algunos). Ello no deja de ser una atractiva invitación a estudios posteriores. Esa búsqueda sólo será factible si, con el paso de las décadas, *Ese espacio, ese jardín* consigue ser un referente central en nuestra tradición. Quizás, también, ese juicio corresponderá a quien se acerque a sus páginas, y, sobre todo, al entusiasta lector que descubra o redescubra el poema de Coral Bracho.

Desde luego, es absolutamente subjetivo declarar que este poema extenso ingresa de manera formidable al terreno de la poesía canónica mexicana; específicamente en el rubro de

algo que se podría llamar "poemas catedralicios".[2] Es también subjetivo el gusto e interés que yo pueda tener en la lectura de la poesía de Bracho. No obstante, son esas primeras motivaciones las que me permiten el acercamiento crítico al poema. Cabe resaltar que este gusto personal se enfoca principalmente en las cualidades formales de *Ese espacio, ese jardín*; en el modo en que se formula la realidad del lenguaje en el poema. No fue, entonces, un interés temático, u otro relacionado sólo con la tradición en la que se le suele situar a la poeta (neobarroco).

Asimismo (como lo explico más adelante), el escaso trabajo crítico de *Ese espacio, ese jardín* fue un factor de relevancia para esta investigación. Si bien la obra de Coral Bracho ha merecido una constante atención de la crítica, ésta se suele enfocar principalmente en su obra publicada antes de este poema. En este aspecto, llama la atención que dicho libro sea una propuesta que de algún modo difiere del resto de la producción poética de Bracho; por lo que su valoración abre otra puerta al estudio de su poesía, y al acercamiento crítico de la lírica mexicana.

Dentro de la obra poética de Coral Bracho, *Ese espacio, ese jardín* es el único libro constituido como un solo poema, los demás son colecciones de poemas. Por lo anterior, la importancia de este poema extenso, en relación con los otros libros de la autora, radica en un cierto grado de diferenciación de búsqueda: el tema de la muerte y la infancia es tan amplio que merece un amplio desarrollo. Vale la pena, entonces, centrarnos exclusivamente en este

[2] José María Espinasa, por ejemplo, escribe: "Sabemos, casi con certeza, que Cuesta y Gorostiza intercambiaron ideas y reflexiones sobre la poesía y sus poemas-catedrales, es posible que también conocieran el *Segundo sueño* de Montellano antes de publicarse (y que su autor conociera los de ellos). Años después, Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, decantaría sus reflexiones sobre el sentido y la función del poema extenso en español." (José María Espinasa, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, COLMEX, 2018, p. 86). Equiparar el poema extenso con una catedral permite no sólo pensar en la longitud del texto, sino en su ordenamiento, complejidad, elaboración organizada y demorada, proyección, y posibilidad de interpretación de cada uno de sus componentes.

poema de más de 800 versos a fin de discutir los procedimientos creativos relacionados con la evocación sensorial, la recuperación de la memoria individual, la importancia de los espacios físicos, la conciencia de la muerte y la representación del instante pleno, todos ellos atributos fundamentales para la comprensión de los mecanismos poéticos y del lenguaje visibles en el libro.

Finalmente, en cuanto a la función de la crítica de la lírica, conviene dirigir nuestra atención al carácter interno del poema (o sea, el texto literario perteneciente al género de la poesía lírica), y considerarlo como una entidad especial del lenguaje. Esto no significa que no haya un interés por la temática del poema, o la genealogía poética del autor, o las condiciones socioculturales que suscitan la producción de un poema, etcétera. Todas esas líneas de investigación, sin duda, merecen ser atendidas; sin embargo, considero importante reivindicar el trabajo de la crítica de la poesía como una labor que se interesa, en primera instancia, por el fenómeno del lenguaje poético, su funcionamiento, su alcance, su naturaleza, sus mecanismos, su complejidad.

1.3 Estado de la cuestión

Tal como lo mencioné líneas arriba, *Ese espacio, ese jardín*, pese a que se publicó hace más de veinte años, ha tenido una recepción crítica muy escasa: apenas dos reseñas,[3] un artículo (que señalo más abajo) sobre la memoria, y un par de menciones en otros estudios. La tesis de Roberto Cruz Arzabal (como lo he de mostrar unos párrafos posteriores) dedica varias páginas al estudio de ese poema y su carácter visual. Por otro lado, Malva Flores en *El ocaso*

[3] Una de Jorge Fernández Granados, "El yacimiento de la plenitud", publicada en *Letras Libres*, y otra de Josué Ramírez, "La fértil memoria", publicada en el suplemento "Postdata" de *El independiente*, ambas en 2004.

de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto" sintetiza en pocas líneas la búsqueda de este libro; afirma que el tiempo es de las principales preocupaciones de Bracho y que:

> En *Ese espacio, ese jardín* es el tendón de una escritura que se va tejiendo en su decurso. Construido mediante una exposición fragmentaria, el poema está dividido en nueve partes donde distintos personajes ─un bufón, un jaguar, una zorra, una niña─ aparecen en un escenario. El motivo del poema, según dijimos, es la muerte: tema tratado con amplitud por Bracho desde su primer libro ("Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados", decía entonces). *El ser que va a morir*, título de su segundo libro, prefigura lo que en *Ese espacio, ese jardín* encontramos ya como una sentencia que, sin embargo, no se escribe bajo la perspectiva dolorosa del que se sabe condenado, sino de quien ve en el mundo signos y correspondencias.[4]

Este párrafo de Malva Flores bien podría ser una pertinente entrada a la lectura del libro de Bracho. Aquí ya se señala que el tema de la muerte no es tratado desde un estado de lamentación, sólo faltaría agregar (y en esta tesis se explican los procedimientos) que los signos y correspondencias (aludidos por Malva Flores) expresan, a su vez, una postura reflexiva donde se sugiere la celebración del instante pleno y la conciencia de que la muerte justifica el decurso del tiempo. El último comentario de Malva Flores a propósito del poema de Bracho es también relevante: "Poesía de la imagen, de la sensualidad de las formas y de su materialidad, la obra de Bracho tiene en *Ese espacio, ese jardín*, su más acabado trabajo de depuración".[5] Aunque es deliberadamente subjetivo afirmar que en este libro Coral Bracho muestra "su más acabado trabajo de depuración", e incluso goza de madurez poética, sí es posible vislumbrar una condensación formal que sólo se explica con las búsquedas de sus libros anteriores.

---

[4] Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 217.
[5] *Ibid.*, p. 218.

Estos pocos acercamientos directos manifiestan la importancia del libro y son un necesario punto de partida para trabajos posteriores. En específico, el tema de la memoria en *Ese espacio, ese jardín* es explorado sustancialmente en el estudio de Iván Méndez de 2017 titulado "'Lugar que ilumina el recuerdo': háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez",[6] el abordaje de Iván Méndez posee una base neurocientífica, alude a la conciencia del cuerpo como el instrumento de percepción del entorno, y subraya sobre todo la importancia del espacio encorporizado; es decir, el espacio que es creado conforme se interactúa corporalmente con él. Esa investigación me parece indispensable para la propuesta de mi tesis: Méndez explica y argumenta qué ocurre en el libro; es decir, la relación entre recuerdo, cuerpo y entorno; en estas páginas procuro adentrarme en el funcionamiento, cómo ocurre esta relación entre recuerdo, cuerpo y entorno mencionada por Iván Méndez.

Por otro lado, la obra poética de Coral Bracho sí que ha sido ampliamente discutida desde distintos enfoques. En primer lugar, es frecuente hallar un interés de estudio a su poesía tomando como motivo rector la presencia del cuerpo en su dimensión erótica, sensible y creadora de significados; en este ámbito, trabajos como los de Bethsabé Huamán Andía[7] y Rita Catrina Imboden[8] son referentes esenciales; habría que sumar a estas autoras los sustanciales aportes críticos de Gloria Vergara[9] donde la noción del cuerpo permite otras reflexiones vinculadas con los espacios, el tiempo, la muerte y la percepción del ser. Estas

[6] Méndez González, I., "Lugar que ilumina el recuerdo: háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez, *Nudos*, 1 (1), 2017, pp. 38-56.
[7] Bethsabé Huamán Andía, *Más que cuerpo, más que poesía. Crítica literaria, género y poder: Rocío Silva Santiesteban y Coral Bracho*, tesis de Maestría en Estudios de Género, México, Colmex, 2007.
[8] Rita Catrina Imboden, "Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho", en *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal Hay, María Teresa Miaja de la Peña (coord.), vol. 4, México, 2007, pp. 301-318.
[9] Gloria Vergara, "Coral Bracho. Hacia una poética del ser", en *Agathos. An International Review of the Humanities and Social Sciences*, vol. 2, Fundatia Culturala Pezia, Rumania, 2011, pp. 104-111.

investigaciones enriquecen la discusión sobre el erotismo en la poesía mexicana, en específico, en su vertiente femenina.

De igual modo, y quizás la afluencia más notoria académicamente, la poesía de Coral Bracho ha despertado un triple interés de carácter estilístico: la propuesta rizomática, su relación con el neobarroco y las consecuencias *espacio-versales* tanto en su dimensión gráfica como sonora. Aunque el tema del rizoma ya ha merecido particular atención en la crítica, es posible que aportes posteriores vuelvan todavía más amplia la reflexión y esto permita incluso definir al rizoma como un modelo de producción poética pertinente de nuestro siglo y del anterior. Sería interesante, por ejemplo, discutir la propuesta rizomática como una reacción ante los poemarios cuya unidad discursiva y temática provee una jerarquización de elementos, lo que da como resultado una búsqueda unívoca y alejada de un estado de multiplicidad y efectos simultáneos, tal como ocurre en los poemas vinculados al rizoma; particularmente en la obra de Bracho.

En lo que respecta al rizoma en esta tesis, es la evocación del instante pleno y, en consecuencia, la no jerarquización de los recuerdos lo que constata una propuesta rizomática del poema. Tomar como eje fundamental el concepto de rizoma habría reconfigurado el desarrollo de estas páginas, por lo que se habría tenido que justificar la manera en que la percepción rizomática *horizontaliza* los espacios de la memoria, cómo este recurso contribuye a la representación del instante pleno, y cómo la muerte se resignifica mediante este proceso. Es, más o menos, el curso que toma este trabajo, salvo que mi intención no es sostenerme (y someterme) exclusivamente de la noción del rizoma como un fundamento teórico para investigar su realización en el poema; sino que procuro dar por hecho tal

propuesta (sobre todo porque ya ha sido discutida en otros estudios[10]) sin necesidad de justificar cómo esto opera categóricamente en el libro.

El neobarroco es una búsqueda paralela a la anterior, pero en este caso relacionada con ciertos rasgos estilísticos compartidos con diferentes autores. Aquí el panorama crítico es aún más abundante,[11] puesto que no sólo se enfoca en la obra de la poeta. Si bien la perspectiva de estudio sobre el neobarroco es imprescindible para señalar el marco contextual de la autora, mi objetivo no es dimensionar hasta dónde se cumple o no alguna huella neobarroca. Es una situación parecida a la propuesta rizomática: ambos conceptos son fundamentales para el acercamiento crítico a la obra de Coral Bracho, pero el estudio de su poesía admite otros puntos de entrada.

Otro acercamiento igualmente interesante habría sido la relación entre la idea del espacio con la espacialidad tipográfica y visual del libro. Este aspecto lo refiero brevemente en el segundo capítulo, pero, sin dudas, es un tema que invita a una reflexión más amplia y que personalmente me interesa: la conciencia visual del poema y la dimensión gráfica y material del verso como recursos proveedores de significados, sobre todo en su relación con la naturaleza sonora y semántica del poema, planteamiento que atiende a la noción del poema en una proyección triple: sonora, semántica y gráfica.[12] Por fortuna, ya existen dos trabajos

---

[10] Por ejemplo, la tesis de Sarai Trejo García, *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*, México, UNAM, 2013.

[11] Es abundante en relación con varios autores y una tradición; pero es peligrosamente reduccionista inscribir todas las prácticas estilísticas de Coral Bracho al terreno neobarroco; esto ya lo advierte Israel Ramírez en su tesis doctoral: "Esto nos aclara muy poco las cualidades del trabajo que desarrolla la poeta por medio del versículo…" (véase el capítulo III, página 207 de su tesis doctoral); para la finalidad del estudio de Israel Ramírez, no vale la pena enfocarse sólo en los rasgos neobarrocos en Bracho; pasa lo mismo con esta tesis. Israel Ramírez Cruz, *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*, México, UNAM, 2014.

[12] Perspectiva cercana a la propuesta verbivocovisual de la poesía concreta: "el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica —'verbivocovisual'— que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicacón: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal" (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, "Plano piloto

donde se discute la propuesta sonora y visual de la poesía de Bracho: la tesis de maestría de José Roberto Cruz Arzabal[13] parte de la entidad gráfica para adentrarse a un análisis más detallado con el fin de sostener el valor visual del texto; el trabajo de Cruz Arzabal es, además, esencial para esta tesis porque dedica un apartado a *Ese espacio, ese jardín*; allí observa las consecuencias del espacio gráfico de la página visto como un uso comunicativo elemental en el poema de Bracho; es decir, la relación entre espacio de la página y espacio evocado en el proceso de recuperación de la memoria.[14] La tesis doctoral de Israel Ramírez,[15] por su parte, ofrece un atractivo panorama de reflexiones sobre el verso libre, su modo de estudio, sus motivaciones, su función y su configuración rítmica; para ello se centra en el aspecto sonoro de tres poetas, entre ellos, Coral Bracho.

1.4 SOBRE LA AUTORA

Algunas especificaciones biográficas son de suma importancia para el entendimiento temático de *Ese espacio, ese jardín*; éstas se localizan al inicio del cuarto capítulo. Por ahora, sólo es pertinente referir un breve contexto de Coral Bracho (Ciudad de México, 1951) que nos permita ubicarla en el panorama poético mexicano y, aun, latinoamericano. Como poeta nacida a principios de los años cincuenta, y cuyos primeros estudios universitarios los realizó en la UNAM (primero en psicología, y después en literatura en la Facultad de Filosofía y Letras), es fácil observar que los primeros pasos de su quehacer poético se vinculan con un

---

para la poesía concreta", trad. Gonzalo Aguilar, en *Galaxia concreta*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 86).

[13] Roberto Cruz Arzabal, *Visión y posibilidad: aproximaciones a la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*, México, UNAM, 2013.

[14] Este antecedente es, asimismo, el motivo por el que mi tesis no se enfoca sólo a dicha relación. Considero el aporte de Roberto Cruz Arzabal fundamental no sólo para la reflexión espacial (gráfica y temática) de *Ese espacio, ese jardín*, sino para la propuesta visual que permea toda la obra de Coral Bracho.

[15] Israel Ramírez Cruz, *op. cit.*

círculo de amigos intelectuales, charlas, lecturas y actividades relacionadas con la vida literaria de la urbe.

Su primer libro de poesía es un pequeño volumen publicado a manera de plaquette en 1977. La autora cuenta que, como actividad final, el profesor Huberto Batis pidió a sus alumnos la escritura de un libro. Ella reunió algunos poemas bajo el título *Peces de piel fugaz*, posteriormente, su amigo David Huerta (1949-2022) propuso su publicación dentro de los cuadernillos de *La máquina de escribir*, proyecto dirigido por Federico Campbell. Durante algunos años, David y Coral participaban en lecturas y compartían sus poemas; fue David quien en 1981 instó a Coral Bracho a que participara en el Premio de Poesía Aguascalientes; pocas horas antes de que cerrara la convocatoria, la poeta aceptó enviar un poemario que resultó ganador, se trata de *El ser que va a morir*.

Durante una estancia de estudios de posgrado en Estados Unidos, Coral Bracho escribe su tercer libro en colaboración con la pintora Irma Palacios. Este poemario titulado *Tierra de entraña ardiente* se publica en 1992.[16] Seis años después, en 1998, aparece su cuarto libro, *La voluntad del ámbar*. *Ese espacio, ese jardín*, del año 2003, es su quinto libro. En este momento, la autora ya contaba con una prominente trayectoria y reconocimiento: participaba en varias lecturas, ingresó al Sistema Nacional de Creadores y sus poemas figuraban en antologías (más de veinte); dos de ellas son particularmente relevantes: *Poetas de una generación (1950-1959)* publicada en 1988, a cargo de Evodio Escalante; y *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* de 1996, a cargo de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí.

[16] Aquí es importante mencionar también *Huellas de luz* que es la primera reunión de sus poemas.

Asimismo, en 2003 sale una tesis donde se hace referencia a los primeros cuatro libros de la autora,[17] y se menciona la propuesta rizomática (estrategia que será de interés crítico para estudios posteriores a ése). A partir de este año, los estudios sobre la poesía de Coral Bracho serán cada vez más frecuentes. Este periodo de 1977 a 2003 podemos considerarlo (por razones que expongo en el siguiente apartado) la primera etapa de su actividad creativa; pero en realidad no es necesaria una catalogación del desarrollo poético de la autora, puesto que su búsqueda estética se ha mantenido constante. No hay, por ejemplo, libros más oscuros o menos oscuros, sino que dentro de un mismo poemario es posible hallar textos más complejos que otros.

Posteriores a *Ese espacio, ese jardín* son *Cuarto de hotel* (2007), *Si ríe el emperador* (2010), *Marfa, Texas* y *Debe ser un malentendido*, todos publicados por Era. Bajo este mismo sello se edita su poesía reunida en 2019, libro que ha facilitado aún más el acceso a su obra.[18] Asimismo, en todos estos años, como ya se dijo, el interés crítico se ha mantenido constante; prueba de ello son las traducciones, tesis y artículos relacionados con su obra. Aquí quiero resaltar, en primera instancia, el trabajo de Sarai Trejo García, quien en su tesis de maestría titulada *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*[19] consigue un profundo acercamiento a dichos rasgos en la obra de la poeta, además de que su primer capítulo lo dedica exclusivamente al marco contextual y la genealogía de la poeta; allí menciona el clima intelectual que condicionó a la generación de Bracho y la incursión de las poetas en el ámbito de las letras mexicanas. En segundo lugar, es invaluable el aporte de Juan Armando Rojas

[17] María del Rocío González López, *Piedra viva. La poesía de Coral Bracho*, México, UNAM, 2003.
[18] Esta publicación titulada simplemente *Poesía reunida 1977-2018* tiene una nueva edición en 2023 (*Poesía reunida 1977-2023*), donde se incluye otro libro de la autora: *En un jardín japonés.*
[19] Publicada por la UNAM en 2013. Esta tesis nos brinda un profundo análisis de la propuesta rizomática y el estilo neobarroco en la poesía de Coral Bracho.

Joo, quien en un reciente libro[20] dedica más de un centenar de páginas a la elaboración de un marco histórico, bibliográfico y crítico donde se sitúa la obra de Bracho; menciona todas las antologías donde la autora ha sido publicada, revisa los eventos sociales que enmarcan el quehacer intelectual de México e inciden en la poeta, y la vincula a la efervescencia de voces femeninas:

> Coral Bracho apareció en el escenario de la poesía mexicana en una época en que, a comparación histórica, aparecen amplias oportunidades de publicación para los jóvenes escritores. Aún más, el número de autoras publicadas y con propuestas en desarrollo se multiplica entre el grupo de los nacidos en los años cincuenta como no se había observado anteriormente. Los jóvenes escritores veían a sus colegas como iguales, fueran hombres o mujeres, y como un fenómeno cultural muy positivo, el aumento de la obra escrita por mujeres.[21]

La poeta ha obtenido varias distinciones a lo largo de su trayectoria. Cabe destacar que en 2023 fue merecedora del premio FIL en Lenguas Romances; hecho que está permitiendo un mayor interés en las nuevas generaciones que se acercan a la lectura y escritura de la poesía. Con todo ello, y considerando que existe una distancia de casi medio siglo de su primer poemario, es posible mirar de forma más completa su trabajo, además de entender las distintas vertientes que conducen al estudio de su obra. Así como se puede hablar ampliamente del neobarroco, el rizoma, el ritmo, la enunciación gráfica o el erotismo en la poesía de Bracho, también enriquecen los estudios donde se revisa el contexto generacional de la poeta. El panorama, en este sentido, es amplio, pues los poetas contemporáneos a Coral Bracho también poseen una trayectoria extensa; si la mayoría empezó a publicar en la década de 1980, eso significa que el marco temporal abarca ya más de cuatro décadas.

---

[20] Juan Armando Rojas Joo, *Posmodernidad y multiforma en la obra de dos poetas mexicanos contemporáneos: Alberto Blanco y Coral Bracho*, Madrid, Editorial Pliegos, 2018.
[21] Juan Armando Rojas Joo, *op. cit.*, p. 36.

1.5 *Ese espacio, ese jardín*

Ese espacio, ese jardín se publicó por vez primera en México en 2003 bajo el sello de Era; un año más tarde aparece una edición española. Por este libro, la autora obtiene el premio Xavier Villaurrutia en 2004. El jurado fue Mario Bellatin, Alberto Ruy Sánchez, Daniel Sada y Alí Chumacero. Es un poema extenso que posee un antecedente temático: la cuarta sección del libro *La voluntad del ámbar* (1998), titulada "Zacatecas 1956", donde figuran seis poemas. A la edad de cinco años, la poeta y su familia vivieron poco más de un año en Zacatecas; los poemas de dicha sección refieren a algunos recuerdos de entonces. Es particularmente interesante el vínculo temático entre el poema titulado "Trazo del tiempo" y algunas secciones de *Ese espacio, ese jardín*; "Trazo del tiempo" alude a una escena de la poeta con su padre:

> […]
> los ojos suaves de mi padre que esperan; su alegría
> incandescente. Subo para alcanzarlo. Es la tierra
> de los pequeños astros, y sobre ella,
> sobre sus lajas de pirita, el sol desciende. Altas nubes
> de cuarzo, de pedernal. En su mirada, en su luz envolvente,
> el calor del ámbar.
> Me alza en brazos. Se acerca.
> Nuestra sombra se inclina ante la orilla. Me baja.[22]

Una escena similar se lee en *Ese espacio, ese jardín*: "Manos firmes y joviales nos ciñen / y nos alzan al aire, a su asombrosa, esquiva, lubricidad" (II, 66-67). Puede tratarse del mismo recuerdo o uno similar. Quizás este poema sea independiente al libro porque en él se menciona de manera explícita al padre: "los ojos suaves de mi padre…", mientras que, en

[22] "Trazo del tiempo", en Coral Bracho, *Poesía reunida 1977-2018,* México, Era, 2019, p. 158.

Ese espacio, ese jardín, la figura paterna está representada por un bufón. Es posible, además, que este poema se haya escrito en algún momento paralelo a la escritura del poema extenso.

Coral Bracho, en algunas charlas y entrevistas, cuenta que *Ese espacio, ese jardín* fue un proyecto demorado que le tomó varios años terminar. En un podcast relata de manera más sustanciosa el proceso creativo de este poema:

> Yo llevaba mucho tiempo escribiendo un poema largo, llevaba mucho tiempo porque no lo quería acabar. Se llama *Ese espacio, ese jardín*, para mí era como mi espacio y mi jardín. Entonces le añadía un poquito, y hacía otras cosas; luego pasaba el tiempo y le añadía otro poquito. Claro, cada vez, para añadirle, tenía que leerlo todo e impregnarme de todo; por este asunto de que no añades una palabra que no tenga el peso que tú sientes, ves, percibes, oyes, sopesas que tiene que tener. Entonces lo volvía a leer todo, y era un lugar al que yo le tenía mucho cariño. Es un poema largo justamente sobre mi padre y sobre la relación tan fuerte que he tenido durante toda mi vida; a pesar de que murió a mis diez años, siempre he sentido su presencia de alguna manera, yo no soy religiosa, pero algo me dejó muy fuerte que sigue muy presente en mi vida. Sobre eso era el libro: sobre mi padre y sobre la muerte en general, y la presencia de la gente que uno quiere a lo largo de la vida. Y entonces cuando me dio cáncer dije: "ahora sí tengo que acabar mi libro", y lo hice con el mismo placer, pero en el hospital; fue un impulso y además era, de alguna manera, de lo que yo estaba hablando y me estaba sucediendo, me estaba impulsando a estar viva, a estar disfrutando mientras escribía. Pero aquí no hablo de hospital ni nada, más bien todo lo contrario: una idea de la muerte mucho más integrada a la vida. También me acuerdo que pensé: "Bueno, lo voy a acabar, y tengo que ver si realmente sigo pensando lo mismo sobre la muerte cuando la tengo enfrente y cuando es mi muerte"; y cuando me convencí de que sí lo seguía sintiendo acabé el poema.[23]

Más allá de la poética que se percibe en este párrafo (la escritura de la poesía como un proceso de búsqueda de respuestas a circunstancias tangenciales[24]), es claro que, en cuanto a búsqueda formal, este poema está íntimamente emparentado con la producción previa de la

---

[23] "Cobertura FIL 2023 - Coral Bracho, Inteligencia, Imaginación y Poética. Una charla con Gabriela Bautista", https://udgtv.com/podcast/guadalajara/cobertura-fil-2023/coral-bracho-inteligencia-imaginacion-y-poetica/204078

[24] Un ejercicio con cualidades terapéuticas aplicado, en este caso, por la autora y hacia ella misma. Es, finalmente, una forma de validar sentimientos: "The purpose for the poet is to provide support and enrichment, not therapy, but there are therapeutic qualities inherent in writing or listening to poetry. For the therapist, however, the writing of, listening to, or reading of poetry could serve to validate feelings, provide a method to express feelings, serve a means for communication, or restore some sense of order and control". "Therapy", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Fourth Editon*, Roland Green (ed.), Princeton Reference, New Jersey, 2012, p. 1434.

autora. Incluso, podría tratarse de un proyecto elaborado a la par de otros libros (*Tierra de entraña ardiente* y *La voluntad del ámbar*).

La preocupación del tiempo y su percepción como una entidad palpable se observa a lo largo de la producción de la poeta. Una lectura indispensable para comprender la relación del tiempo con el espacio y la materialidad del entorno es "Percepción temporal", poema que aparece en *Peces de piel fugaz*, primer libro de la autora. En "Percepción temporal", el tiempo es una "Omnívora / esfera / opaca" constituida por cuatro capas: núcleo, humus, borde y halo. La esfera interactúa con todos los compuestos vivos; éstos suelen habitar en el halo de la esfera, la cual tiene aspas donde los seres suelen aferrarse. En otros casos, hay seres que bajan hacia el interior de la esfera, y, para ejemplificarlo, la poeta habla de una mosca que, al descender, pierde metafóricamente un segundo:

> una
> mosca
> baja
> vibra, pierde un segundo,
> vuela, (¿pierde un segundo?)
> atraviesa los cuartos, las ventanas
> palpa las formas cubre las distancias[25]

Aun cuando el planteamiento es complicado, en "Percepción temporal" se aprecian dos aspectos que también se desarrollan en *Ese espacio, ese jardín*: en primer lugar, en el poema se advierte una insistencia por definir la suavidad y sutileza de bordes o superficies; por ejemplo, el halo de la esfera "Es una superficie blanda, compacta, que gira en torno al borde, se abre en una esponjosa opacidad afelpada e incide en la conciencia que cede entre sus aspas"; la presentación material del tiempo (el halo de la esfera que es el tiempo) se describe

[25] "Percepción temporal", en *Obra reunida, 1977-2018*, México, Era, 2019, p. 17.

mediante atributos táctiles: la experiencia sensorial provoca dicha reflexión. Por su parte, en *Ese espacio, ese jardín*, el espacio se constata por su interacción sensorial con éste. El segundo aspecto evidente es la materialización del tiempo: es una esfera, por lo que tiene cualidades espaciales (incluso relacionadas con el vacío), además de atributos materiales, como ya se ha dicho. Procedimientos similares (hablar del tiempo como si fuera un espacio o un objeto) son los que se observan también en *Ese espacio, ese jardín*.

Desde esta perspectiva, *Ese espacio, ese jardín* no es una propuesta estilística diferente o contrastante a los otros libros de la poeta. Más bien es un ejercicio cercano y con varios puntos en común (materialización del tiempo, evocación sensorial, estado de plenitud, rizomatismo, presencia del cuerpo…); pero, sin duda, su principal matiz distintivo es su propuesta de poema extenso, lo que permite una mayor exploración y elaboración de algunas estrategias visibles en toda su obra:

> Una cosa que a mí me fascina es la posibilidad de abrir en el tiempo, de sentirse en un tiempo más abierto, en un espacio más abierto, de pronto meterse a lo mínimo o a lo más amplio, o ver nuestra vida cotidiana desde otro ángulo, como en un microscopio, como un telescopio. Y nuestra vida cotidiana emotiva, de relaciones, de lo que percibimos, siento que uno se acostumbra a ver las cosas y pierde esa visión de los niños que es siempre deslumbrarse de lo que ven. Y la poesía permite eso, regresar al deslumbramiento de los cambios de dimensión que finalmente vivimos en un universo de muchas dimensiones.[26]

Esta idea de la autora revela, en cierta medida, algunas cualidades formales de su escritura lírica. Sobre todo, la noción de espacio es corroborable no sólo en el nivel temático, sino también en la dimensión gráfica del poema y en el mismo proceso creativo. *Ese espacio, ese jardín* recupera la visión de la infancia, "abre el tiempo", a fin de otorgarle un ámbito más espacioso a aquello que se percibe. De igual manera, es un libro cuya escritura fue

[26] "Charlas magistrales con Coral Bracho", en el canal de YouTube: Instituto Cervantes Nueva Delhi, https://www.youtube.com/watch?v=qU_PWuiVYhk&t=660s

temporalmente espaciada, lo que permite reparar con mayor detalle en los momentos emotivos que configuran el poema.

1.6 Obstáculos metodológicos

Como ya he dicho (e iré elaborando en capítulos posteriores), mi objetivo es discutir la construcción de la experiencia en este poema, tomando como ejes la evocación sensorial, la conciencia de la muerte, la representación de los recuerdos y la resignificación de los espacios. Es notorio que el concepto de experiencia es susceptible de tomar distintos rumbos; uno de los mayores problemas al respecto es que fácilmente se perdería de vista el principal centro de atención, que es el poema, al querer profundizar en algunos de sus rasgos de forma independiente. Es decir, el interés crítico de este trabajo no es la reflexión autónoma o, más o menos, ligada al carácter poético de aspectos como: recuerdo, memoria, sensación, percepción, muerte, plenitud y espacios. Todo ello será relevante sólo en la medida en que se observe el funcionamiento específico de estas cualidades a lo largo del poema.

Resultaría atractivo, por ejemplo, realizar un minucioso mapa donde sean nombradas y explicadas las categorías de memoria y recuerdo. Todos estos "apellidos de la memoria y del recuerdo" seguramente enriquecerán una teoría de la lírica: memoria a corto plazo y a largo plazo, memoria selectiva, memoria involuntaria, memoria afectiva, memoria sensorial, memoria rilkeana,[27] recuerdos semánticos, declarativos, no declarativos, episódicos,

[27] Este concepto lo menciona Iván Méndez en el artículo ya citado: "En un reciente libro de Mark Rowlands (2016), se propone hablar de un tipo de memoria, la Rilkean Memory. Esta memoria está encorporeizada y enraizada (situada). No es explícita, ni implícita. Es involuntaria, y tiene un gran contenido de lo que podríamos llamar lo autobiográfico" (Iván Méndez, "Lugar que ilumina el recuerdo", *op. cit.*, p. 43). Méndez toma dicha idea de *Memory and the Self. Phenomenology, Science and Autobiography* de Mark Rowlands, New York, Oxford University Press, 2016.

asociativos, procedimentales…, por citar algunos adjetivos. Con base en esto, se podría reflexionar sobre la forma en que operan estos modelos en el fenómeno poético (el proceso de escritura, la temática, los recursos y la lectura). Detenerse en cada aspecto daría como resultado una importante herramienta de teoría poética; sin embargo, eso está muy alejado del alcance de esta tesis. Ese camino sería semejante al ya mencionado con el posible estudio del rizoma y el neobarroco en *Ese espacio, ese jardín*: justificar, digamos, la estrategia rizomática y los procedimientos de la memoria rilkeana[28] en este libro, restringirían el análisis o lo encaminarían a otros terrenos.

Estas discusiones partirían de algún lineamiento teórico; pero cabe la duda: ¿cuál teoría es más adecuada para el ejercicio crítico que este trabajo se propone? En este sentido, me enfocaré en la noción de experiencia (y su relación con la memoria, plenitud, muerte, etc.) como núcleo en la composición de este poema; para ello analizaré el modo en que operan algunos recursos pertinentes (que señalo en el siguiente capítulo, y desarrollo en el capítulo cuarto). De manera que me basaré en el estudio de los componentes idóneos del poema (sus estrategias verbales) para una reflexión de la experiencia.

En el primer capítulo de *Análisis e interpretación del poema lírico*,[29] la autora Helena Beristáin señala las corrientes en las que sustenta su vía de estudio; muchas de ellas

---

[28] Pese a que Iván Méndez menciona que la memoria rilkeana posee contenido autobiográfico, el mismo Rowlands escribe: "As minimally autobiographical, Rilkean memories put a person in a concrete, and often significant, relation with their past"; ello, explica después el autor, suscita un "style of a person" que puede tener relación con el estilo literario. (Mark Rownalds, "Rilkean Memory", consultado en The Brains Blog (philosophyofbrains.com). Sin entrar en más detalles por ahora, la memoria rilkeana parece aludir a aquellos recursos susceptibles de poetizarse. Rownalds explica que así nombra a esta memoria por la siguiente cita de Rilke, de su novela *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*: "Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso." El recuerdo prácticamente se materializa, se integra corporalmente, a tal grado que se convierte en parte intrínseca del poeta.

[29] Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.

desprendidas de la lingüística del siglo XX. A decir verdad, "el análisis de las partes constitutivas de la obra", como lo refiere Beristáin, suele ser el punto central para un trabajo interpretativo, el cual se habrá de relacionar con alguna meta crítica más particular: el rizoma (como en la investigación de Sarai Trejo García), el enunciado visual (en el caso de José Roberto Cruz Arzabal), etcétera. Con todo esto quiero enfatizar que mi búsqueda no es teorizar sobre la experiencia, sino estudiar los rasgos concretos (las partes constitutivas) que producen un poema visto como una experiencia.

Por otro lado, se suele decir que la poesía de Bracho es oscura o difícil,[30] ello debido a su carácter fragmentario, a la presencia de figuras de elisión y al ocultamiento de referentes. Algunas aclaraciones de la misma autora podrían dispersar esa dificultad. Sin embargo, la poeta un par de veces ha señalado su renuencia a ofrecer entrevistas donde tenga que explicar sus poemas; prefiere, por el contrario, ofrecer lecturas, y que el escucha o lector participen de una experiencia sensible y verbal. Quizás también eso justifique que la poeta sólo haya publicado un texto crítico "El lenguaje: punto de partida y punto de llegada";[31] por lo tanto, su trabajo es casi completamente poético. En lo que respecta a mi investigación, podía intuir esa postura, y más tarde la corroboré al escuchar algunas de sus charlas; en consecuencia, decidí evitar algún acercamiento con la poeta, o solicitarle una entrevista para que me revele qué quiso decir en tal o cual verso. Pese a todo, en los últimos años se han subido a plataformas digitales varias entrevistas, lecturas y charlas de la poeta: primero, por el contexto de la pandemia de COVID-19, se realizaron algunas entrevistas virtuales que

[30] Roberto Cruz Arzabal, por ejemplo, escribe que *Ese espacio, ese jardín* "marca una diferencia con respecto a las poéticas difíciles de los primeros volúmenes"; personalmente, yo no encuentro esa distinción, no porque considere que también ese libro sea "difícil", sino porque observo (como ya expliqué) procedimientos formales similares a su obra anterior e incluso posterior.

[31] Se trata del discurso por el recibimiento del Premio Xavier Villaurrutia. En un par de ocasiones, más adelante, haré alusión a ese texto. Se publicó en *Letras libres* en 2004 y es asequible en internet: El lenguaje:punto de partida y de llegada | Letras Libres

después fueron compartidas; más recientemente, por la entrega del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, aparecieron (y seguirán apareciendo) otras charlas, lecturas y entrevistas; este material favoreció en muy buena medida tener ciertas bases sobre el contenido del poema y su gestación. De no haber sido por estos contextos, el análisis e interpretación de algunos versos habrían sido más complicados.

1.7 PUNTUALIZACIONES

Antes de avanzar, deseo señalar un par de cuestiones técnicas que irán apareciendo a lo largo de los capítulos:

- *Ese espacio, ese jardín* es un poema extenso y dividido en nueve partes. No considero sus secciones como poemas independientes; por lo tanto, nunca me referiré al libro como poemario, sino como poema.
- La edición en la que me baso es la que aparece en su obra reunida. El conteo de los versos es posiblemente aproximado, ello se debe a que algunos versos, al ser tan largos, se cortan sin que se marque una sangría con un corchete para enfatizar que se trata de un mismo verso, como suele ocurrir en otros poemas. De cualquier manera, son pocos los casos donde existe esta ambigüedad, por lo que el cómputo total de versos debe ser muy cercano al verdadero.
- Cuando son tres versos o menos, los cito en el mismo párrafo. Este criterio bien podría ajustarse a las cuatro líneas. He decidido, sin embargo, citar fuera del párrafo a partir de los cuatro versos, a fin de que haya una mayor apreciación visual; sobre todo

porque, al citarlos dentro del párrafo, anulo los desplazamientos gráficos que proveen de significado adicional al poema.

- En todos los casos, añado entre corchetes el número de sección en romano, y en arábigo el número de los versos aludidos correspondientes a cada apartado. Por ejemplo, si aparece "[IV, 134-147]" quiere decir que esos versos se localizan en la cuarta sección del poema, y las cifras en arábigo no se relacionan con el conteo total, sino con el cómputo parcial de versos en dicha sección.
- Sin entrar en más detalles, he optado por evitar términos como "yo poético", "hablante lírico", "voz lírica", "voz poética". Prefiero hablar de la poeta, o la autora, o propiamente de Coral Bracho.[32]

[32] Entiendo que estos términos, en buena medida, se han sistematizado por la crítica. Muchas veces suelen utilizarse como sinónimos del autor; sin embargo, al hablar de un yo poético, también se sugiere una cierta despersonalización o grado ficcional que podría ser problemática y suscitará interrogantes como ¿quién escribe el poema?, o ¿quién habla en el poema? Es una discusión muy amplia que merecería mayor elaboración. Particularmente, considero que mencionar a un yo poético sólo es necesario cuando el poema se enuncia desde una voz ajena al poeta, muchas veces un personaje; por ejemplo "La casada infiel" de Federico García Lorca. Helena Beristáin ya repara en esta situación: "el poema lírico es el tipo de discurso literario en el cual el *yo* enunciador no desempeña un papel ficcional […]. En la lírica la función lingüística emotiva, aunque subordinada a la función poética que es la dominante (Jakobson) y estructurante, tiene una presencia continua y significativa, y se identifica con la interjección y la exclamación no dirigida a un público sino a un *tú* que no está frente al *yo* (como en el teatro o en la epopeya, la novela, etcétera)"; véase: Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 49.

2. ELEMENTOS TEÓRICOS

2.1 DEL HECHO A LA EXPERIENCIA PROBLEMATIZADA

Aunque es imposible establecer una función unívoca y general de la memoria en la poesía, es pertinente señalar algunas líneas de aproximación. Un primer acercamiento sería enfocarnos en la figura del poeta como individuo que recibe una experiencia personal y específica de algún fenómeno de la realidad; la experiencia, en este caso, se relaciona con un proceso de subjetivación y entendimiento necesariamente interno. La información de la realidad puede ser interior, por ejemplo, un síntoma anímico; o exterior, como el vuelo de una mariposa; pero la reflexión, independientemente de dónde provenga el estímulo, es subjetiva, personal, interna. Es decir, el punto de partida será la noción, más o menos convencional, de que todo poeta selecciona un fenómeno de la realidad y lo reformula desde su particular interpretación y estado emocional; por lo que se podría decir que una primera etapa del trabajo lírico no consiste en la selección propiamente de un fenómeno, sino en la observación y reflexión de la respuesta emotiva ante un evento (interno, externo, imaginario, real, literario…). Veamos, por ejemplo, dos posiciones donde se alude a ese carácter individual y subjetivo. En primer lugar, la siguiente cita de T. S. Eliot:

> la mente del poeta maduro difiere de la del inmaduro, no precisamente en cualquier valoración de su «personalidad», no siendo necesario que sea más interesante, o que tenga «más que decir», sino más bien que sea un instrumento más finamente acabado […]
>
> mientras más perfecto sea el artista, tanto más completamente separados en él, estarán, el hombre que sufre y la mente que crea; y con más perfección digerirá la mente y transformará las pasiones, que son sus materiales.[33]

[33] T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos,* México, UNAM, 2000, p. 22.

De la cita anterior, es necesario retener por un momento conceptos y palabras como "finamente acabado", *perfecto*, *perfección*, "transformar las pasiones". Esta información se complementa con la definición de poesía que ofrece José Gorostiza: "es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de esas esencias".[34] En ambas citas se advierte una idea de participación del sujeto ante la realidad. Quien investiga "ciertas esencias" es el poeta en tanto que individuo; su individualidad, por dicha acción, habrá de convertirlo en "un instrumento más finamente acabado".[35]

Muchas de las reflexiones o planteamientos sobre la poesía (principalmente, a partir del siglo pasado) mencionarán de algún modo el proceder personal del sujeto que escribe el poema. Este postulado es relativamente sencillo de apreciar, e incluso es obvio; sin embargo, dicha obviedad suele perderse de vista y, por ello, las consecuencias de este perfil subjetivo tienden a desvirtuarse. El poeta moderno (y acaso el poeta lírico de todos los tiempos) no registra la realidad en sí misma, sino que reflexiona sobre ella desde su subjetividad; la convierte en una experiencia: allí radica el contraste sustancial entre, por ejemplo, la definición de *muerte* en el diccionario y "Nocturno en que habla la muerte" de Xavier Villaurrutia. Definir, investigar, perfeccionar son nociones de delimitación y acotación; todas ellas relacionadas con la tarea primordial del poeta: seleccionar un fenómeno de la realidad y obtener de éste una experiencia con la que habrá de trabajar subjetiva, verbal e

[34] "Notas sobre poesía", en José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas,* México, Seix Barral, 2002, p. 24.
[35] El ensayo de T. S. Eliot, "Las tres voces de la poesía" apunta a esa misma dirección: el poeta lírico siempre habla desde su individualidad, por lo que, si el poema sucede en voz del personaje, es el mismo poeta quien está detrás de él. El hablante lírico o el yo poético, por lo tanto, no es de ninguna manera la anulación de este carácter subjetivo del poeta por medio de un personaje. En el mejor de los casos, se trata de un recurso para comunicar eficientemente la subjetividad del poeta.

imaginativamente. El poeta no recoge un hecho, sino la experiencia, la manera particular en que se vincula con esa situación (llámese noticia, visión externa, lectura, sensación, percepción, recuerdo); pero su relación con la experiencia no es referencial, sino subjetiva, reflexiva y muchas veces problemática. En este mecanismo opera siempre la capacidad del autor para rescatar ciertos atributos de un acontecimiento que expresen una visión íntima a través del lenguaje.

En *Ese espacio, ese jardín*, la experiencia ocurre, en primer lugar, por la exploración sensible y minuciosa de algunos recuerdos (ello permite darle mayor definición al entorno). Asimismo, la experiencia habrá de potenciarse al introducir un nuevo elemento en la memoria: la conciencia de la muerte. La muerte transgrede el tiempo de dos formas: porque lo materializa y porque consigue que los recuerdos coexistan sin jerarquía aparente. Todos esos pormenores que construyen la experiencia se analizan en el cuarto capítulo.

2.2 El proceso de la memoria en la poesía

Desde la perspectiva psicológica, la memoria se refiere al proceso de codificación, almacenamiento y recuperación de una información. Cualquier estudio (sin importar la disciplina) se enfocará en uno o más aspectos de esta tríada. Si no entramos en pormenores, el proceso es fácilmente explicable:

> pensemos cómo codifica, almacena y recupera información un ordenador. En primer lugar traduce el input o los datos introducidos (las pulsaciones sobre el teclado) a un lenguaje computacional; de manera muy parecida a la forma de codificar la información sensorial en un lenguaje neuronal. El ordenador almacena constantemente cantidades enormes de información en un disco duro. A partir de este almacén de información, puede recuperar un archivo o un documento en la memoria denominada de trabajo, que también puede recibir

> información nueva desde el teclado. Una parte de esta memoria de trabajo puede ser visualizada en la pantalla. [36]

La crítica de la poesía suele interesarse por la última parte de este proceso: cómo se recupera y por qué. En la lírica, la recuperación de la experiencia, como un ejercicio subjetivo e imaginativo, es sobre todo una vía de recuperación de la memoria, además de una particularización y reflexión de un evento. Este mecanismo de particularización habría que definirlo tomando en cuenta el modo en que se trabaja con la memoria en cada poema; desde luego, es una tarea imposible; y bastante complejo sería traslucir cómo funciona el pensamiento en cada poeta al rescatar tal o cual recuerdo. No olvidemos, además, que la memoria no es la principal función del poema lírico (por lo menos desde una perspectiva histórica), ya que "Since the 18th c., brevity, subjectivity, passion, and sensuality have been de qualities associated with poems called *lyric*; thus, in modernity, the term is used for a kind of poetry that expresses personal feeling."[37] El trabajo con la memoria, sin embargo, no se excluye del ejercicio lírico; en todo caso, el poeta recupera la carga emocional, sentimental, emotiva e imaginativa de algún recuerdo.[38]

Este proceso de recuperación de la memoria tiene una realización o una consecuencia específica en el poema. El objetivo del poeta no es la recodificación del evento sucedido,

---

[36] "Memoria", Manuel Aguilar Villagrán, en *Procesos psicológicos básicos. Una guía académica para los estudios en Psicopedagogía, Psicología y Pedagogía*, José Miguel Mestre Navas y Francesc Palmero Cantero (coordinadores), México, Mc Graw Hill, 2004, p. 103.

[37] "Lyric", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and* Poetics, *op. cit.*, p. 826.

[38] Particularmente, los recuerdos de la infancia suelen ser aún más significativos en la poesía, puesto que en ellos están depositados los primeros símbolos: "Lo que sucede es que el escritor —frente a la cuartilla en blanco— cierra sus ojos y va con su memoria hacia atrás para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado. […] ¿Y qué es lo que brota de ella? Lo que brota, en primer lugar, son los símbolos primeros, los arquetipos que se habían fijado en la infancia y en la adolescencia, etapas de la vida que son primordiales para la formación estética del escritor. Esos símbolos que, en parte, como nos recordó la pensadora María Zambrano, son "el lenguaje de los misterios", pues nos desvelan todo lo que desconocemos; o algunas cosas que necesitamos saber". "La literatura de la memoria", Antonio Colinas, en *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*: Salamanca 12-14 settembre 2002 (coord., Domenico Antonio Cusato, et al.), vol. 1, 2004, p. 71.

sino su particularización, el planteamiento de una experiencia visto desde una entidad verbal y poética. Tal vez por ello, Eduardo Milán advierte:

> Las desviaciones biográficas o los testimonios de la tiniebla personal no tienen los efectos esperados porque todo, en un sentido vivencial, se parece en este mundo. El grado distintivo de un poeta frente a otro no radica ya en la diferencia de su experiencia individual, sino en la mayor o en la menor capacidad de manipulación de los códigos poéticos, o sea, del lenguaje.[39]

La transformación de las pasiones de las que habla Eliot guarda relación con la manipulación de los códigos poéticos que menciona Milán.[40] En una primera lectura, la observación de Eduardo Milán pareciera invalidar cualquier función emotiva de la memoria en el poeta; no obstante, el lenguaje o estos códigos poéticos no son elementos independientes de una experiencia, sino el resultado de ésta. La formulación de Milán podría sintetizarse de esta manera: *no es relevante la experiencia individual del creador sino el modo en que la manipula en términos poéticos*. Pero si añadimos la idea del proceso de particularización, así se reformularía: *en el resultado de la manipulación de los códigos del lenguaje se refleja la particularización de un evento de la experiencia individual*. Es cierto, la única forma que tiene el poeta de constatar la particularidad de un acontecimiento vivido es a través del lenguaje en el poema. El poeta trabaja con el lenguaje; pero la naturaleza del lenguaje es la unión de significado y significante. El poeta selecciona palabras y plantea asociaciones (fónicas, semánticas, discursivas) como consecuencia de haber explorado previamente algún fenómeno de la realidad. Esta exploración (o investigación, como diría Gorostiza) siempre

[39] "El regreso del yo", en Eduardo Milán, *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004, p. 51.

[40] Nótese que en la cita de Milán también se manifiesta implícitamente la idea de particularización, cuando dice: "el grado distintivo de un poeta". Es cierto que Milán pone en tela de juicio el mérito del poeta en relación con el horizonte biográfico individual, pero no por ello se pierde la individualidad del poeta, simplemente es transferida a un problema del lenguaje. Al final de cuentas, el sitio donde se corrobora el carácter subjetivo y la particularidad de los autores es en el texto poético.

es un trabajo con la memoria, pues la información que se procesa y problematiza se obtiene de alguna experiencia almacenada con antelación (ya sea inmediata o muy alejada en el tiempo). De manera que la "manipulación de los códigos de lenguaje" no es otra cosa más que la selección y organización de nociones, ideas, inquietudes, imágenes o, más específicamente, palabras; palabras que remiten a una experiencia depositada en la memoria.

El poeta se sirve de un lenguaje selectivo, lo cual manifiesta previamente una particularización de un hecho, la recuperación de una experiencia. Además, en el caso de la memoria, el lenguaje selectivo es producto de una memoria selectiva. Desde esta óptica, es viable una discusión sobre cómo opera la memoria en la poesía, y qué tipos de memoria son los constatables en el poema. Walter Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, señala que para hablar de la experiencia en la poesía es indispensable partir de la función de la memoria: "La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria".[41] Más adelante, en la lectura de Benjamin se deduce que estos datos acumulados inconscientemente son parte de una memoria involuntaria:[42] "sólo puede llegar a ser parte integrante de la *mémoire involuntaire* aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido una «experiencia vivida»".[43] Por contraste, la memoria voluntaria es la información que la conciencia ha almacenado sin ningún tipo de problema. Cuando una nueva información ingresa, la conciencia debe asimilarla con normalidad; de lo contrario, se producirá un trauma: "Cuanto

[41] Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, versión electrónica de *philosophia.cl*, p. 3.
[42] Todos los planteamientos de Benjamin surgen, principalmente, de tres perspectivas: el pensamiento de Proust en relación con *En busca del tiempo perdido* y con el mismo Baudelaire, las aportaciones de Freud sobre la memoria en *Más allá del principio del placer*, y el libro *Matière et mémoire* de Henri Bergson.
[43] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 6.

más normal y corriente resulta el registro de *shocks* por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático".[44]

¿Cuál es entonces el trabajo del poeta con la memoria? La experiencia de la memoria en la poesía consiste en el proceso de recuperación asimilada de estímulos, eventos emotivos, trazos mnemónicos o shocks que sean susceptibles de un trabajo verbal, reflexivo, imaginativo y subjetivo. Una posible finalidad de esto es suplantar una experiencia traumática mediante una experiencia poética. Entonces, el trabajo con la memoria en el poema suele ser una vía para evitar el trauma; es, en palabras de Benjamin, un modo de esterilizar un acontecimiento:

> El hecho de que el shock sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de «experiencia vivida» en sentido estricto. Y esterilizaría dicho acontecimiento (al incorporarlo directamente al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética.[45]

Por lo tanto, el poeta necesariamente trabajará con una memoria selectiva; aquello seleccionado pasa de la conciencia a una elaboración verbal que habrá de ser depositada en el texto poético (desde esta óptica, el poema cumple la función de una conciencia externa). Incluso los recuerdos conscientemente asimilados y conocidos llegan a producir un *re* conocimiento, lo que desemboca en nuevos significados o nuevas formas de exploración; todo ello, por supuesto, tiene un efecto verbal irrepetible: el poema. El recuerdo en el poema es relevante en la medida en que el tratamiento verbal opera de forma autónoma y no referencial.[46] El poema es entonces el resultado de este proceso. Esta elaboración representa

---

[44] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 7.
[45] *Ibid*.
[46] A esta conclusión se llega de manera frecuente en las reflexiones críticas y estéticas del siglo pasado y de nuestro siglo: el poema es una entidad verbal autónoma, imparafraseable y capaz de comunicarse a sí misma. Por poner algún ejemplo: "Si afirmo que la poesía no dice nada, es porque no dice nada que corresponda a esa clase de cosas que se pueden volver a decir, explicitar, demostrar, mostrar, insinuar, discutir, comprender,

una forma especial y subjetiva en que se elige un estrato de la realidad (interna, externa, hipotética…) para explorarlo verbalmente. En síntesis, el poema no es la transmisión del recuerdo en un sentido referencial, sino su exploración, profundización y tratamiento en términos de un lenguaje enriquecido por distintos recursos. Si éste no fuera el objetivo, el poema sería sólo el manejo referencial de una bitácora, testimonio, relato, carta…[47] o, históricamente, el poema no sería lírico, sino épico o dramático.

La recuperación de la memoria en la poesía consiste en que el poeta, al revisar el pasado, identifica los estímulos o registros que, en un principio, pudieron no ser relevantes o no pertenecer a una memoria voluntaria. Son, pues, acontecimientos problematizados desde una asimilación de la experiencia poética. Esta exploración manifiesta un particular modo de trabajar con la información almacenada; de no ser así, los recuerdos seleccionados no serían el material indispensable para el ejercicio poético; no habría recuperación sino sólo registro de los hechos.

De lo anterior se desprende que en el proceso de la memoria existe una participación individual, sensible e irrepetible del poeta en tanto que sujeto. Sólo su subjetividad lo llevará a descubrir aquellos estímulos y pormenores que no pertenecían al recuerdo evidente. No se trata de comunicar el acontecimiento en sí, sino comunicar la experiencia del individuo en ese acontecimiento.[48] De allí que cualquier poeta pueda hablar de eventos personales, o colectivos, incluso ficticios; todos, indistintamente, se personalizan, pues quien enuncia es

---

aprender, desaprender, afirmar, etcétera. La poesía dice lo que dice diciéndolo.", Jacques Roubaud, *Poesía etcétera: puesta a punto*, (traducción de José Luis del Castillo Jiménez), Madrid, Hiperión, 1999, p. 77.

[47] Es cierto que todo ello funciona también como modelos discursivos en la poesía (existe el género epistolar, o el poema testimonial, o los poemas con sustratos narrativos); sin embargo, el poema no es propiamente una carta o un testimonio, sino que esos atributos testimoniales o epistolares son provistos de un tratamiento poético.

[48] Mientras más personal sea el acontecimiento, y mientras más reflexivo y consciente sea el poeta respecto a ese proceso de recuperación de la memoria, el texto poético estará más cercano a la poesía de la experiencia como modelo discursivo. Más adelante, en este mismo capítulo, y después en el último capítulo, discuto algunos alcances de la poesía de la experiencia.

un sujeto particular. Esta compleja comunicación entre sujeto, memoria y lenguaje poético es la experiencia del poeta; una experiencia creada y motivada por la imaginación. En el poema, el ejercicio de la memoria es ultimadamente el ejercicio de la imaginación, puesto que en la actividad imaginativa se constata la subjetividad del poeta.

2.3 Experiencia y percepción en la poesía

Tanto experiencia como memoria son conceptos mayoritariamente relacionados con lo que ya aconteció. El poema, de diferentes modos, tendrá una relación con el pasado. Aun cuando el acontecimiento haya ocurrido pocos segundos antes, o aun cuando el poema vaticine[49] o manifieste un estado de plenitud y de anulación del tiempo, cualquiera sea la naturaleza de lo que se comunica, siempre será indispensable una asimilación previa.[50] En dicha capacidad asimilativa entra tanto la subjetividad como la imaginación del poeta, además del trabajo con la memoria y, en consecuencia, el trabajo con el lenguaje donde se constatará todo el proceso

[49] En ocasiones, los poemas con sustrato profético emulan al *Apocalipsis*, por lo que, a pesar de que se escribe sobre el futuro, el tiempo verbal que se utiliza es pretérito o copretérito, ya que el profeta-poeta está rememorando una visión: "Y vi que los carniceros al tercer día, / al tercer día de la tercera noche, comenzaban a florecer en los cementerios / como brumosos lirios o como líquenes" (Óscar Hahn, "Rencarnación de los carniceros"), "Y Dios también estaba en exilio, migrando sin término; / viajaba montado en *La Bestia* y no había sufrido crucifixión" (Balam Rodrigo, "Sermón del migrante (bajo una ceiba)").

[50] ¿Qué ocurre, entonces, en la improvisación poética o en la práctica surrealista de la escritura automática? Vayamos por partes. Aun si el poema se improvisara, la improvisación es el resultado de técnicas previamente aprendidas por el poeta. Para Alexis Díaz Pimienta, "La improvisación es total a partir de sus normas y reglas, empieza en ellas y no antes […]. No debe confundirse *improvisación* con *invención*. El idioma es el barro y el improvisador moldea con ese barro —ya inventado— distintas figuras". (Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, México, Ediciones del Lirio, Scripta Manet, 2014, p. 247). Por otro lado, en la escritura automática, la previa asimilación de la información no ocurre de manera consciente, pero esto no significa que esa información sea *inventada*: "Breton, in his first *Manifeste du surréalisme* (*Manifesto of Surrealism*, 1924), gave two provisional definitions of surrealism: the first describes a creative process, the second a philosophy of mind. Both announced a fundamental break with existing modes of communication and the conventional manner in which one perceives and accepts the exterior world. The first definition promotes the practice of 'psychic automatism,' the work of disclosing repressed activities of the mind through oral, written ('automatic writing'), or other means." ("Surrealism", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, *op. cit.* p. 1377).

anterior. Para retomar a Benjamin: la experiencia es el resultado de la esterilización del acontecimiento (a fin de que no se convierta en trauma). O, desde la postura de Gorostiza: la investigación de ciertas esencias es la profundización de un acontecimiento específico, y eso desemboca en una experiencia. Si la memoria en la poesía siempre es selectiva, la experiencia es también necesariamente individual. Asimismo, si la memoria justifica la imaginación del poeta, la experiencia de la poesía se constituye a través de un ejercicio de la imaginación, puesto que surge de la conciencia individual y subjetiva del poeta.

Estas nociones sugieren una discusión mucho más amplia, sobre todo si tomamos en cuenta que en el pensamiento occidental la imaginación históricamente ha sido concebida como una facultad distinta, e incluso opuesta, a la de la memoria (lo imaginado se vincula a un carácter ficcional; lo recordado, a uno real); basta evocar el capítulo "Memoria e imaginación" de *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricœur para corroborarlo.[51] Si, como se aprecia en el estudio del filósofo francés, existe un amplio antecedente en la reflexión sobre el tema de la memoria, es de igual relevancia el peso que se le ha otorgado en la imaginación en el ejercicio poético:

> Since 1800, and to some degree before as well, poets and critics have considered imagination the chief creative faculty, a "synthetic and magical power" responsible for invention and originality (Coleridge). Writers have associated or identified imagination with genius, inspiration, taste, visionary power, and prophecy. During the past three centuries, no other idea has proved more fruitful for poetics and critical theory or for their intersection with psychology and philosophy. […] Not only philosophers and psychologists, but critics and poets elevate it as a prime subject of their vital work. William Wordsworth's *The Prelude* proclaims imagination as its main theme[52]

[51] Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, (traducción de Agustín Neira), Buenos Aires, FCE, 2004. En este capítulo, el autor elabora un examen histórico de ambos conceptos, desde los griegos hasta los aportes de Henri Bergson. Además de esta lectura, es particularmente enriquecedor el estudio de Esteban Lythgoe, "El papel de la imaginación en *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricœur", donde señala la importancia de este concepto en la obra del filósofo anterior a la publicada en los años setenta y ochenta. El artículo es consultable en *Dianoia. anuario de Filosofía*, vol. 59 Núm. 73 Pág. 73-88, asequible en: El papel de la imaginación en La memoria, la historia, el olvido de Paul Ricœur (scielo.org.mx)

[52] "Imagination", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and* Poetics, *op. cit.*, p. 667.

En esta alusión a Wordsworth es interesante que se priorice la imaginación como tema central, y no la memoria; por lo que el proceso de recuperación de la memoria está al servicio de un proceso imaginativo, y viceversa. Es decir, en poemas de esta naturaleza, la imaginación no obstaculiza el proceso de la memoria, sino que lo fomenta y potencia. El acto de imaginar es en la poesía un modo especial de rememoración. No se trata de otorgarle atributos ficticios al recuerdo, sino más bien explorarlo y profundizar en él desde posibilidades imaginativas, representaciones no reales que dotan de mayor sentido a lo que se rememora.

Nada de lo anterior, sin embargo, resuelve la pregunta: ¿cómo se relaciona la experiencia[53] con la poesía? Para responder, será necesario otorgar tentativamente atributos espaciales a los conceptos de memoria y experiencia: la memoria es el lugar virtual a donde se acude, y la experiencia es lo que se toma de ese lugar. Desde luego, el proceso no es sencillo; para tomar dicha experiencia hace falta, primero, identificarla. Por otro lado, si la experiencia es lo que se *toma* de la memoria, el mero acto de tomar ya resulta problemático: se trata de seleccionar, depurar, discernir, acotar, condensar, especificar. Aquí entra en juego la percepción: un individuo, dentro de su subjetividad, centra su percepción en un determinado punto por encima de otros; en consecuencia, lo que percibe es una selección de un fenómeno mayor; todo proceso de percepción presupone entonces un acto de depuración, acotación, etcétera. La percepción, y, más precisamente, la interacción sensorial son manifestaciones de la particularización de la realidad. No se puede percibir todo de forma

[53] No debemos perder de vista que la expresión de la poesía lírica no es la experiencia en sí, sino la emoción o el sentimiento; es decir, el vínculo sensible de la experiencia con el individuo.

simultánea; tampoco es posible oler, tocar, ver, saborear o escuchar la integridad de un evento. La única manera de conocer una totalidad es a través de sus partes.

El trabajo poético, desde este enfoque, consiste en la evocación de un evento mayor a partir de una selección de estímulos concretos: olor, sabor, visión, sonido, tacto. A través de la percepción se obtiene una experiencia que, hasta antes de ser objetivada y verbalizada poéticamente, era parte del almacén de la memoria. Por ello, en poesía, percibir significa seleccionar desde una condición subjetiva una serie de estímulos y elaborar con ellos una experiencia de naturaleza verbal. Por lo tanto, el proceso de percepción posee una realización específica en cada poema; y el lenguaje es el único modo de corroborar este juego entre percepción y experiencia. La poesía es una experiencia del mundo que se convierte en una experiencia del lenguaje. El lenguaje, sin embargo, no es la vía para comunicar referencialmente la experiencia, sino el material y la herramienta con la que se construye una experiencia. En palabras de Heidegger: "la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. […] entonces es preciso entender la esencia de la poesía por la esencia del lenguaje".[54] La experiencia que se transmite en el poema es particular en la medida que el lenguaje del poema sea particular; es decir, en la medida que exista en el lenguaje una especificación de lo que se percibe; son fenómenos inherentes: el lenguaje es particular porque la transmisión de la experiencia también lo es. Por ello, la "capacidad de manipulación de los códigos poéticos" que menciona Eduardo Milán depende de la capacidad de particularización de un acontecimiento; o sea, de la identificación de una experiencia perfectamente delineada.

[54] "Hölderlin y la esencia de la poesía", en Martin Heidegger, *Arte y poesía*, (traducción y prólogo de Samuel Ramos), Buenos Aires, FCE, 1992, p. 140.

La experiencia desemboca en una realización específica del lenguaje en el poema; de allí que Heidegger hable de la esencia del lenguaje. Es esencial porque lo que comunica no puede ser formulado de otro modo. Quizás por esa razón Eduardo Milán observa que el grado distintivo del poeta se corrobora en la manipulación del lenguaje; pero, como ya se expuso, el lenguaje distintivo es el reflejo de una experiencia seleccionada y depurada. De igual forma, considerar que en la poesía se encuentra la esencia del lenguaje ayuda a comprender por qué frecuentemente se afirma que el tema del poema es el poema, o el fin del poema es el poema en sí mismo.

En resumidas cuentas, el poeta comunica su experiencia individual de un cierto acontecimiento. Esto sólo lo consigue a través de un proceso de particularización verbal de una experiencia; por lo tanto, es fundamental su participación subjetiva, la forma personal en que percibe, interpreta y profundiza en esa experiencia. Ahora cobra entero sentido la cita anterior de José Gorostiza: "la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de esas esencias". Entiéndase entonces que, si el lenguaje se hace más transparente, es porque se vuelve más esencial.

Párrafos atrás he mencionado que experiencia y memoria son procesos selectivos y depurados porque para expresarse requieren de un vínculo con la realidad a través de sus partes. Se perciben, pues, ciertos componentes de una totalidad; para ello, existe una selección minuciosa de los registros sensoriales (visuales, táctiles, sonoros…). Este proceso de percepción es, además, un trabajo imaginativo cuya consecuencia específica es el lenguaje poético (casi siempre lenguaje figurado). Lo que se aprecia en *Ese espacio, ese jardín* es compleja relación entre experiencia, memoria, imaginación y percepción sensible. Estos

aspectos son los que se consideran fundamentales para los análisis críticos del capítulo cuarto.

2.4 EL ESPACIO EN LA LÍRICA

El trabajo con la experiencia, en poesía, guarda una estrecha relación con la forma en que el poeta es consciente del entorno al que alude.[55] Si todo poema (visto como enunciado) tiene un propósito discursivo, la mención (u omisión) de un espacio opera en función de dicho propósito. En mayor o menor medida, ciertos aspectos espaciales cobran relevancia para la comunicación del poema. Esta gradación del espacio físico es evidente en todas las tradiciones y en todas las formas de la lírica; incluso en un mismo autor. Por ejemplo, el quinto poema del primer libro de *Odas* de Horacio es un reclamo a Pirra por su desdén amoroso, el poeta le pregunta con quién está ella ahora: "¿Quién es el delicado adolescente que inundado de esencias te abraza sobre tantas rosas en la fresca gruta?",[56] el *locus amoenus* se determina por la frase "tantas rosas en la fresca gruta", ("grato antro", en latín);[57] no se precisa de ningún otro marcador espacial para el desarrollo del poema. Por el contrario, en su famoso epodo segundo, "Beatus ille qui procus negotiis", las referencias al espacio se

[55] El espacio poético es justamente el sitio donde se hace posible una experiencia, a través de su capacidad simbólica y de relación sensible. En palabras de Iker Perez Goiri, el espacio poético "se habría de trazar y definir como lugar de experiencia y de sentido. Como el área donde algo se in-corpora [toma cuerpo] y se in-forma [viene a la forma] en la organización de una estructura donde pudiera advenir un rostro de aquello indecible, presentándose como tal y permaneciendo inefable. El espacio poético nos remite así a una dimensión trascendente de lo humano, que se hace a la sensibilidad pero que no puede ser pensado ni comprendido" (Iker Perez Goiri, "Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético", en *AusArt Journal for Research in Art.*, 8 (2), 2020, pp. 165-177, p. 178). El carácter inefable del espacio posibilita un tratamiento poético, una búsqueda verbal de definir aquello indefinido, eso que se encentra en "la otra orilla"; es decir, la "experiencia de lo Otro" que alude Octavio Paz es, en este sentido, la experiencia poética del espacio.
[56] Tomo la versión de Porrúa, colección Sepan cuántos, 1980, p. 4., (no se especifica al traductor).
[57] Rubén Bonifaz Nuño lo traduce tal cual: "grato antro"; en una versión anterior, la del español Bonifacio Chamorro, la traducción dice: "grato retiro"; siglos atrás, Fray Luis de León simplemente lo tradujo como "lecho".

multiplican, además de que el poema es mucho más largo.[58] En otras ocasiones, el contraste de la gradación del espacio físico es aún más evidente; por ejemplo, el soneto V de Garcilaso de la Vega, "Escrito está en mi alma vuestro gesto", no requiere de ninguna referencia espacial, mientras que el soneto XI, "Hermosas ninfas que, en el río, metidas", posee varios marcadores espaciales: el río, y "las moradas / de relucientes piedras fabricadas". Por lo tanto, el primer punto a considerar es que los espacios en el poema son una herramienta de composición, a veces necesaria, otras sólo sugerida, y en ocasiones prácticamente nula. Cuando el espacio físico es explícito, manifiesta un convenio o una línea discursiva y, muchas veces, simbólica; por ejemplo, los elementos acuáticos (cascada, río) son propicios para el idilio, las ruinas para la lamentación, el campo para la égloga. En cada ejemplo habría que revisar el carácter simbólico de dichas referencias, y cómo históricamente llegan a transformarse o reformularse. Esta tarea, desde luego, supera los alcances de la tesis; pero es importante señalar que, independientemente de su cualidad física, cada espacio posee en sí una experiencia sensible, reflexiva e imaginativa. Iker Perez Goiri plantea que el espacio poético invita a que el sujeto more y se demore en él:

> Hablamos pues de lugares demorados, en los que adviene una presencia que reclama la escucha atenta y plena del sujeto, trascendiendo el tiempo relativo de los relojes. Lugar donde mora y se de-mora, en un presente integrador, la vida que se vive a sí misma, en un tiempo del suceder, en un acontecer de potencias y fuerzas.[59]

---

[58] Por ahora, no es necesario explorar algunas de las relaciones entre individuo y elementos espaciales, sino enfatizar en la gradación del espacio físico en el poema.

[59] Iker Perez Goiri, "Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético", *op. cit.*, p. 168. Estas líneas parecen definir con gran exactitud la pertinencia del espacio en el poema de Coral Bracho. De hecho, el concepto de *lugares demorados* recuerda al de *poesía dilatada* que menciona Eduardo Milán a propósito de la misma poeta Coral Bracho: "El poema de Coral Bracho no se instala como ícono de condensación. Habría que integrarlo conceptualmente a la visión de Novalis que recupera Miguel Casado de una *poesía dilatada*: una poesía que, entre otras peculiaridades, posterga su cierra y amplía, de este modo, su duración" (véase: Eduardo Milán, "De la mano del agua: la poesía de Coral Bracho", en *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, México UACM, 2012, p. 157).

Ahora bien, si el espacio físico figura de forma deliberada en el poema, convendría reflexionar algunos aspectos. La misma particularización (la demora en el espacio) produce que las referencias al espacio sean sólo las indispensables: “Mira el paisaje: inmensidad abajo, / inmensidad, inmensidad arriba”, al repetir tres veces tal sustantivo, Manuel José Othón destaca el carácter del entorno abierto y su casi redundante amplitud, este énfasis no sólo será útil para ese soneto, sino para varios los que conforman el “Idilio salvaje”. Sin embargo, el encuentro ante la inmensidad no se resolvería enumerando cada elemento que la configura, sino que se precisa de una selección de sus principales atributos: “Asoladora atmósfera candente / do se incrustan las águilas serenas / como clavos que se hunden lentamente”. Entonces, en toda clase de espacio físico (abierto, cerrado, doméstico, natural, continental, civil), uno de los principios básicos para su manifestación es la cualidad selectiva (demorada) con la que el poeta lo menciona. Aun cuando se trate de largas enumeraciones o se advierta una amplia descripción del espacio, como en “Himno de los bosques” de Othón, “Catedral salvaje” de César Dávila Andrade” o “Telúrica y magnética” de César Vallejo, la selección de elementos espaciales no deja de ser una de las más evidentes cualidades compositivas en el poema, en caso de que éste haga referencia o se desarrolle en un espacio físico.

Si existe selección de los elementos espaciales significa que existe percepción. Y éste es otro punto a tomar en cuenta: cualquier representación del espacio implica la participación del individuo en él; el entorno se filtra selectivamente; por lo cual, siempre opera un proceso de percepción e interacción sensorial. El espacio, más que una captura fiel, es un ejercicio de interpretación donde se aplica el filtro de la subjetividad; de allí que, en términos poéticos, sea igual de válida la descripción de un paisaje completamente imaginado o la de un panorama verídico; ambos, al final de cuentas, no son el espacio en sí, sino la manera en que

el poeta los percibió, ya sea real o imaginativamente. Es cierto que el poema puede omitir la primera persona del singular, o incluso no estar personalizado de ningún modo; sin embargo, no por ello se anula la participación del individuo, dado que es su percepción el puente entre el entorno y el poema.

La percepción, desde luego, no exclusivamente se basa en estímulos visuales; el resto de los sentidos son de igual modo aprovechados, en la medida que el poema así lo requiera. Cada acercamiento sensorial poseerá distintos valores y representaciones según el punto que se desee comunicar. Esto significa que la descripción de un olor, un sabor o una textura no justificará necesariamente el uso de un modelo discursivo, sino que manifestará un modo particular de la presencia del sujeto en el entorno. Así, por ejemplo, Gonzalo de Berceo, en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, a través de ciertos estímulos sensoriales, plantea un reingreso al Paraíso perdido: "Davan olor sovejo las flores bien olientes / refrescavan en omne las carnes y las mientes; / manavan cada canto fuentes claras corrientes / en verano bien frías, en ivierno calientes";[60] mientras que, seis siglos más tarde, Rubén Darío escribe: "y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos, // ¡y no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos!", donde "frescos racimos" y "fúnebres ramos" son referentes que no comunican un lugar físico, sino un estado anímico. Con ambos ejemplos, expresados aquí de forma somera, se pretende enfatizar que las descripciones de experiencias sensoriales tienen distintos fines, pero en todas se constata la subjetividad del poeta que participa de una situación y, mediante su vínculo sensorial, vuelve específico y particular dicho encuentro.

[60] Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 69-70. En el estudio introductorio, Michael Gerli comenta: "La entrada de este narrador al «prado bien sençido de flores bien poblado» (cuaderna 2), es mucho más, pues, que la evocación de un simple *locus amoenus*: representa el retorno del narrador ejemplar, el everyman y yo poético, al Paraíso perdido" (p. 40).

Otro punto que no se debe olvidar es que toda representación de cualquier espacio físico en la poesía suele nacer de una necesidad de habitar. Recordemos que, etimológicamente, *habitar* es frecuentativo de *tener* (*habere*). Los espacios en la poesía, por ser particularizados y experimentados sensible y subjetivamente, suelen habitarse (una y otra vez se *tienen*), más que visitarse. El poeta, a través de la reflexión, se sitúa reiteradamente en un espacio, lo *habita*,[61] puesto que mantiene con él un vínculo emocional, problemático y consciente. Por lo tanto, el espacio en la poesía, además de ser un *lugar demorado* (como apunta Perez Goiri), es también el resultado de una urgencia por habitar ese sitio:

> el "habitar poético" tiene que ver con un modo de vivir consciente de lo que se vive, poniéndole palabras a lo vivido, nombrando lo vivido, reflexionando sobre la experiencia de vivir. Es un despertar en la cotidianidad. Es encontrarse con lo hogareño en cualquier lugar. Es reconocerse como parte de un todo, que es tan ajeno como propio, y ahí se encuentran el misterio con el goce, el vacío con la plenitud, el instante con lo eterno y el no saber nada con saberlo todo.[62]

De igual modo, el espacio poético manifiesta implícita o explícitamente un ejercicio de la memoria y la imaginación. Para referir o evocar un entorno físico se necesita un proceso de recuperación, ya sea a través del recuerdo, o la imaginación, o ambos. Después, en la escritura, existirá todo un camino de depuración, particularización, asimilación para presentar aquel espacio proyectado previamente en la conciencia del poeta. Desde esta perspectiva, mencionar un espacio (ya sea simbólico o real) es evocarlo a través de la imaginación y/o el recuerdo; por lo que el espacio preexiste, o suele localizarse en el pasado.

---

[61] La idea de habitar como un ejercicio reiterado de poseer, aprehender o permanecer suele desembocar en una toma de conciencia y de plenitud: habitamos nuestro cuerpo cuando somos conscientes de él ("sitiado en mi epidermis"). Incluso, metafóricamente, es posible habitar palabras o textos; mientras que visitamos una novela o una obra de teatro, los poemas se habitan cuando los aprehendemos o los memorizamos.

[62] "Derivadas del Habitar Poético", Sebastián Correa Duval, artículo publicado en el sitio web de la Fundación Pablo Neruda, 2020: Derivadas del Habitar Poético - Portal Cultura de Fundación Pablo Neruda (fundacionneruda.org)

Por otro lado, muchas veces será indispensable reparar en la dimensión simbólica que se desprende de la descripción del espacio. Es decir, algunas representaciones espaciales tienen mayor contenido simbólico que otras; e incluso, ciertos espacios son más asimilados por la tradición, ello se nota en los elementos naturales del *locus amoenus* o en las descripciones campestres del *Beatus ille*. Sin duda, el desierto en el "Idilio salvaje" de José Othón, el prado en Gonzalo de Berceo, o el río en el soneto XI de Garcilaso de Vega, poseen una sustancial carga simbólica; y en ciertos casos, como en la "Introducción" a los *Milagros de Nuestra Señora*, los símbolos constituyen un complejo mecanismo de alegorías. Sin embargo, la figuración del espacio no siempre tiene el objetivo explícito de ofrecer una cualidad simbólica o alegórica en el poema, aun cuando sea posible explorar los símbolos de cualquier poema. La "cristalina fuente" en San Juan de la Cruz es un símbolo deliberado de la revelación y del paso de la vía purgativa a la iluminativa, mientras en que Fray Luis de León, al escribir: "¡Oh monte, oh fuente, oh río! / ¡Oh secreto seguro, deleitoso!", no hay una evidente intención simbólica, sino un deseo de mencionar atributos naturales e idílicos de la vida descansada. Por lo tanto, así como existe una distinta gradación de la presencia del espacio (en algunos poemas el espacio es más importante que en otros), también hay diferentes niveles de alcance simbólico.

El espacio en la lírica corrobora la participación subjetiva del individuo, su percepción y su acercamiento sensorial ante una experiencia. No se trata de un modelo en sí, sino de uno o varios recursos aplicables a cualquier modelo discursivo: celebración, evocación, lamentación, vaticinio, arenga, meditación, recuperación de la memoria, etcétera; todas estas formas del discurso poético, pueden apoyarse, en distintos grados, del vínculo entre sujeto y entorno.

Conviene reiterar que el vínculo sensible del sujeto con el espacio refleja una toma de conciencia, un habitar el entorno. En *Ese espacio, ese jardín* es indudable que la percepción espacial es motivada por el detenimiento (se crea un *lugar demorado*). Esa quietud, además de anular al tiempo, otorga una gran capacidad de definición a aquello que se percibe o manifiesta. Así, para Coral Bracho, la muerte "Algo / preciso nos muestra entonces. Algo muy claro / y demarcado." [IV, 96-98]. Esto es similar a lo que observa Iker Perez Goiri sobre el espacio poético, puesto que existe

> Demarcación y orientación para que una realidad pueda exponerse y entregarse a su contemplación. Lugar de escucha y de presencia, de re-unión y unificación: estar en la vida aprehendiéndola en nuevas relaciones y en nuevas formas de existencia. […] Lo que es fugitivo y de difícil concreción adquiere aquí, trazado el cerco, un ámbito de emersión[63]

Aunque en el capítulo cuatro se abundará sobre esta idea, es importante señalar de una vez que el vínculo lírico entre sujeto y entorno se produce a partir de la demarcación y el detenimiento. Se trata de un demorarse figurativamente en el espacio, lo cual refleja, a su vez, una producción demorada del lenguaje poético; la misma reiteración de la frase "ese espacio, ese jardín" lo corrobora.

2.5 EL POEMA LÍRICO EXTENSO

En un sentido cuantitativo, el poema extenso moderno se caracteriza por tener cien o más versos, según observa Juan José Rastrollo Torres en "Hacia una caracterización del poema extenso moderno".[64] Sin embargo, en un enfoque cualitativo, resulta sumamente complejo

[63] "Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético", *op. cit.*, p. 169.
[64] Juan José Rastrollo Torres, "Hacia una caracterización del poema extenso moderno", *Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, No. 4, 2011, pp. 103-115.

caracterizarlo, ya que sus realizaciones son tan variadas como temáticas y modelos discursivos pueda haber; por ejemplo, la meditación, la celebración, el testimonio o la elegía, tendrán diferentes implicaciones y, acaso, distintos mecanismos de composición en el poema extenso; sin olvidar, claro, que todos estos discursos no son exclusivos de una determinada longitud.

Con todo, conviene partir de la definición del mismo Rastrollo: "Un poema-río (tal y como lo designaba Pasolini) es algo más que un texto escrito en cien versos o más; es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen".[65] Desde un punto de vista bajtiniano del enunciado como unidad real y delimitada,[66] ¿esta definición de Rastrollo no es aplicable a cualquier poema, sin importar su extensión? Es verdad que el poema extenso se compone por más oraciones (fragmentos, en palabras de Rastrollo) debido a una cuestión cuantitativa; pero todo poema, sin importar su tamaño, es una unidad donde se agrupan distintos componentes. De allí la dificultad de establecer una cualidad verdadera que sólo compartan los poemas extensos.

El problema se amplifica al discutir los diferentes contextos históricos y geográficos donde ha figurado el poema extenso: no es lo mismo un poema extenso en la lírica que en la épica, tampoco en la antigüedad o en la edad moderna, ni en Oriente u Occidente. De hecho, el concepto varía dependiendo la tradición occidental; por ejemplo, en *The Princeton Encyclopedia*, la entrada a "Long poem" dice lo siguiente: "The term is used almost exclusively for mod. poetry, usually in Eng. […] Incorporating other texts, lost voices,

[65] Juan José Rastrollo Torres, *op. cit.*, p. 105.
[66] M. Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 248-293.

political speech, or bits of memory, the long poem foregrounds the writer's role in making a distinctive way through such often-resistant material."[67] Se debe hablar entonces, y por cuestiones de acotación, del poema extenso moderno, entendido principalmente como poema lírico.[68]

A pesar de que es imposible una sola categorización, es innegable que el poema extenso necesita presentar alguna cualidad que lo distinga del poema breve o mediano. Esta distinción, como ya se dijo, no es temática, ni discursiva; tampoco se relaciona con algunas estrategias de composición (por ejemplo, una propuesta fragmentaria puede existir en un poema breve o largo). Quizás su rasgo diferencial sea el de una mayor exploración o profundización temática; sin embargo, conviene preguntar si en un poema breve o mediano se advierte poca exploración. Si, como afirma José Gorostiza, la poesía "es una investigación de ciertas esencias",[69] ¿qué sería el poema entonces? ¿Es el resultado de dicha investigación o, más bien, se trata del proceso? "El faro" del mismo Gorostiza es un poema compuesto por una sola línea endecasílaba: "Rubio pastor de barcas pescadoras"; *Muerte sin fin*, por otra parte, supera los 700 versos. En ambos casos, el poeta explora o investiga: el poema largo es una suerte de registro de ese proceso; el poema breve es el resultado, la conclusión, la percepción instantánea. Las dos propuestas, sin embargo, se formulan a través de un ejercicio sintético, una condensación del lenguaje; las imágenes presentadas, sin importar el número de versos, son el resultado de esa investigación. Entonces, la poca o mucha exploración no

[67] "Long poem", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, *op. cit.*, p. 318.
[68] Esta tesis, además, no tiene el objetivo de establecer una definición unívoca del poema extenso, ni de realizar un examen histórico al respecto; sino sólo señalar el papel del poema extenso en la lírica; en específico, la lírica mexicana moderna.
[69] Véase "Notas sobre poesía", *op. cit.* Es cierto que se precisa *traducir* en términos críticos las "ciertas esencias" de las que habla Gorostiza. Quizás se pueda decir que la poesía es una investigación de una o varias circunstancias reales, ficticias, externas o internas que, por algún motivo, interesan al poeta; interés que se constata por un particular trabajo con el lenguaje.

siempre se relaciona con un abundante o escaso número de versos; por este motivo, la mayor exploración no es un rasgo exclusivamente característico del poema extenso. Quizás el único elemento distintivo sea el de un mayor desarrollo de *lo que se dice* (una percepción, un estado anímico, una formulación filosófica, un recuerdo, etcétera). El desarrollo puede tratarse de un despliegue panorámico, de una amplificación de las imágenes propuestas, de un mayor número de símbolos, e incluso de una tentativa o representación de agotamiento temático. Asimismo, este desarrollo suele relacionarse con una cualidad analítica, en contraste con el carácter sintético del poema breve. Para volver a los dos poemas de Gorostiza: "El faro" es la síntesis de una investigación; *Muerte sin fin* es la elaboración analítica y una experiencia.

Este mayor desarrollo se liga con un determinado número de eventos o *desviaciones* presentes en un poema. Helena Beristáin, en su *Análisis del poema lírico*, observa dos criterios de apreciación poética: el poema puede leerse como una desviación de la norma gramatical, pero "también es posible adoptar el criterio, quizás preferible, de que no se trate de desviaciones o transgresiones sino simplemente de la aplicación de diferentes normas".[70] Por lo tanto, el poema se construye por una serie de elementos que operan como desviación del lenguaje referencial o, bien, como creación de un sistema diferente. Si el poema es "A composition, often in lines, that draws on some or all of the following common features: rhythm, meter, figuration (incl. rhetorical schemes and tropes), and artifice (incl. diction and syntax)",[71] en un sentido etimológico, dicha composición debe pensarse como un conjunto de componentes; de modo que el poema extenso se caracteriza por el amplio desarrollo de su composición; es decir, por un mayor número de componentes (ya sea rítmicos o figurativos).

[70] Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989, p. 36.
[71] "Long poem", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and* Poetics, *op. cit.*, p. 1046.

Desde luego, si el poema extenso posee más piezas o componentes cuantificables, esto tendrá distintas consecuencias a las del poema breve o mediano. No se trata, como ya se dijo, de una mayor exploración; y aquí es importante retomar el segundo criterio explicado por Beristáin. Si el poema se caracteriza por una aplicación de diferentes normas, es entendible que su extensión no necesariamente indique una exploración o investigación más profunda, como sí ocurre en otros fenómenos de la comunicación. Por ejemplo, un video de física cuántica de tres horas de duración será más informativo y nos brindará una idea mucho más completa del tema que un video de tres minutos; pero esto no tiene un equivalente en la poesía: tanto los 114 versos de "Monumento al mar" de Vicente Huidobro, como los catorce versos de "El mar" de Jorge Luis Borges proveen una visión íntegra de una experiencia de un individuo con el mar, y en ambos casos hay exploración, síntesis, trabajo verbal, carácter reflexivo y particularización, sin importar la longitud. No es que la *investigación* de Huidobro sobre el mar sea más completa que la de Borges, sino simplemente su desarrollo textual es más extenso, y su resultado es distinto: Borges nombra (in-forma) de manera sintética una experiencia del mar; Huidobro la produce y desarrolla a través del lenguaje.

En los componentes del poema extenso, sin embargo, podría existir una suerte de organización sistemática donde ciertas piezas formen grupos que, a su vez, funcionen como elementos mayores en la construcción del texto. En otras palabras, el poema extenso suele dividirse en estratos con relativa autonomía, componentes que incluso funcionarían como poemas separados. Esta peculiaridad, por razones cuantitativas, es más compleja aplicarla en el poema breve o mediano.[72] Quizás no es un rasgo determinante de todo poema extenso,

[72] Si bien existen excepciones. Por ejemplo, en un poema de unos treinta versos cuya propuesta sea fragmentaria, quizás esa misma naturaleza permita extraer unos 15 versos y presentarlos de manera autónoma, pero con la misma voluntad del fragmento. Otro caso sería el de ciertos poemas enumerativos donde no hay una gradación de causas y consecuencias, sino una presencia presumiblemente caótica de elementos enumerados; en dicho

pero en la mayoría de los casos sí se observa dicha tendencia, quizás Rastrollo Torres a eso se refiera con la dispersión de los fragmentos, y sería conveniente agregar que esos fragmentos suelen crear unidades menores. Algo parecido a la dispersión sería la idea de variedad que Octavio Paz observa en el poema largo:

> En el poema largo las partes tampoco tienen completa existencia autónoma pero cada una existe como parte. No podemos leer una parte aislada de un poema de extensión media porque esa parte no tiene sentido por sí misma; en cambio, en el poema extenso cada parte tiene su vida propia.
>
> […] en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo no sólo encontramos extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad.[73]

En efecto, el sentido unitario del poema extenso exige un mayor cuidado en la cohesión[74] debido a que el gran número de sus componentes podrían dispersarlo. Para establecer un punto de referencia, el poema largo, tal como lo plantea Paz, se parece a un sistema formado por órganos (unidades) que a su vez se componen por tejidos y células (subunidades), los órganos deben operar en función al sistema en su conjunto (su plenitud), aunque tengan ciertos procesos autónomos; de lo contrario, estas unidades no cumplirían un mecanismo indispensable en la integridad del poema.

---

esquema no jerárquico es también factible separar, quizás, la mitad del poema para "crear" uno más breve. Naturalmente, no es una regla unívoca, y la única manera de corroborarlo es en realizaciones específicas, poniéndolo a prueba en algunos poemas; e incluso así, no es sencillo obtener una respuesta total, debido a que cada experiencia lectora juzgará, desde su recepción, si aquellos versos funcionan o no como un poema autónomo.

[73] Octavio Paz, "Contar y cantar (sobre el poema extenso)", en *La casa de la presencia, Poesía e historia*, Obras completas, Tomo I, México, FCE, 2014, p. 574.

[74] La organización del poema extenso moderno puede, sin embargo, tender a una fragmentariedad o una organización con mayor solidez. Por ejemplo, *Muerte sin fin* responde a un proyecto unitario cuya organización y disposición es evidentemente meditada; por su parte *Híkuri* de José Vicente Anaya es una propuesta más libre, lo que permite otro tipo de experiencia. *Ese espacio, ese jardín*, aun cuando tiende al fragmento, también posee una suerte de organización (el libro tiene nueve apartados) que, pese a todo, no es tan estricta como la que se observa en *Muerte sin fin*.

Por otra parte, Octavio Paz advierte que en el poema extenso se manifiesta más tangiblemente los procedimientos de variación y repetición que él llama sorpresa y recurrencia. En la recurrencia se localizan los aspectos rítmicos del poema (tanto ritmos sonoros como de pensamiento), mientras que en el principio de sorpresa "están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia".[75] Entonces si un mayor desarrollo es el factor diferencial del poema extenso, éste se presenta por medio del principio de sorpresa y recurrencia; es decir, mientras más largo sea el poema, mayor número de eventos de sorpresa y recurrencia habrán de detectarse. Las dos preguntas a responder serían, por lo tanto: ¿qué se repite y qué varía en el poema extenso?, ¿cómo colaboran ambos principios en la intención comunicativa del poema? Las respuestas, desde luego, serán cambiantes dependiendo cada poema en específico.[76]

En el caso de *Ese espacio, ese jardín*, la recurrencia opera, de forma general, en la forma en que se plantea la relación sensible entre la poeta y los espacios; el vínculo sensorial y pleno permite que los entornos mencionados a lo largo del poema cobren singularidad. La sorpresa ocurre, entre otros factores, por la superposición de recuerdos, los cuales van apareciendo de manera no jerarquizada; algunos duran más que otros, lo que produce un efecto presencia y desvanecimiento:

Todo esto

se registra; todo
se desvanece

–En el tiempo que se urde y se recorre. Todo traba
su gozne

[75] Octavio Paz, "Contar y cantar (sobre el poema extenso)", *op. cit.*, p. 574.
[76] En capítulos posteriores describo y analizo los atributos que posibilitan que *Ese espacio, ese jardín* sea un poema extenso.

[I, 77-81]

Sin entrar todavía en más detalles, lo que se percibe en *Ese espacio, ese jardín* es una búsqueda de la anulación del tiempo a través de la presencia múltiple y simultánea de recuerdos. Desde luego, esta anulación del tiempo también es posible visualizarla como una transgresión del tiempo cronológico: no es que realmente se observe una atemporalidad en el poema de Bracho, más bien el tiempo cambia metafóricamente su curso, de tal modo que permite la aparición simultánea de diferentes eventos.

2.6 EL TIEMPO EN LA POESÍA

La subjetividad del poeta lírico se advierte en el particular modo de relacionarse con el tiempo. Si el poeta escribe desde una posición y perspectiva individual, esto deviene en una toma de conciencia de sí mismo, que no pocas veces resulta conflictiva. El poema lírico, desde este enfoque, suele ser un encuentro problemático con el tiempo o una búsqueda de su anulación; en palabras de Octavio Paz:

> La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura. Lo mismo en un soneto barroco que en una epopeya popular o en una fábula, el tiempo pasa de otra manera que en la historia o en lo que llamamos vida real.[77]

El tiempo que "pasa de otra manera" se relaciona con la idea de atemporalidad del poema; es atemporal porque no todo poema exige una representación sucesiva de elementos temporales, como sí ocurre en la narración, la historia o la vida real. Se niega, por lo tanto,

[77] Octavio Paz, "Prefacio" a *Los hijos del limo,* en *La casa de la presencia, Poesía e historia*, *Obras completas, op. cit.,* p. 301

un tiempo cronológico, real o histórico, pero se evidencia, paralelamente, un tiempo mítico (producto de una relación conflictiva y subjetiva entre individuo y tiempo); de allí que el poema, como escribe Paz, contradiga o transfigure el tiempo. Esta cualidad, por supuesto, pareciera imposible de corroborar en todos los poemas, cabría preguntarnos: ¿en todo poema lírico se evidencia o intuye una relación problemática con el tiempo? Para resolver la duda, partamos, tentativamente, de tres modos en que el tiempo suele ser conflictivo en el poema; es decir, en palabras de Paz, cómo el poema lo contradice y transfigura: a) por una supuesta atemporalidad, b) por un rechazo del presente, c) por una representación del instante pleno donde se insinúa la anulación del tiempo.

a) Supuesta atemporalidad: el poema es algo que está ocurriendo, un evento o una acción que sucede en un momento no especificado, o que siempre habrá de suceder. Si el poema es un conjunto sistemático de imágenes; o, bien, constituye una imagen,[78] ésta es una extracción del tiempo lineal; una situación temporal que el poeta selecciona y transfigura para proveerla de una aparente atemporalidad; aparente porque el tiempo en el poema no deja de existir, sino que tiene otro modo de representación. Desde los dos criterios de apreciación poética expuestos por Beristáin (y anteriormente citados), el poema es una desviación del tiempo cronológico; y, a su vez, es la creación de un tiempo con sus propias normas. En este caso, la norma sería la reproducción perpetua de un instante que es imagen, o un conjunto de instantes que son imágenes:

[78] En términos muy generales, la imagen es la impresión global del poema, tal como se formula en *The Princeton*; sin embargo, cabe añadir que el concepto de imagen poética es ambiguo y contempla distintos significados: "Image and imagery are among the most widely used and poorly understood terms in poetic theory, occurring in so many different contexts that it may well be impossible to provide any rational, systematic account of their usage. A poetic image is, variously, a metaphor, simile, or figure of speech: a concrete verbal reference; a recurrent motif; a psychological event in the reader's mind; the vehicle or second term of a metaphor: a symbol or symbolic pattern; the global impression of a poem as a unified structure", véase en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, op. cit.,* p. 660.

Como una moneda girando
bajo el hilo del sol
cruza la mariposa encendida
ante la flor de albahaca.[79]

Aquí se sustrae una escena para conseguir que la acción ocurra siempre que se lean estos versos. Si el poema fuera más largo, se construiría por una serie de imágenes (instantes) como la anterior y el resultado sería similar: un cúmulo de fragmentos temporales que carecen de una temporalidad real, y que sólo existen en el tiempo de la lectura. Entonces, la norma del poema en casos como el anterior consiste en desproveer de relato o cronología a la escena: la imagen ocurre en cualquier momento.

b) Rechazo del presente. Menos complicado de definir es este punto. En todo poema de lamentación, por ejemplo, subyace la inconformidad del momento presente. Si se lamenta un evento negativo del pasado, eso tiene una repercusión en el presente lírico (o sea, el tiempo donde se escribe el poema), se rechaza el presente porque el evento pasado tiene repercusiones en la conciencia del poeta. De igual modo, si fuera una situación juzgada como agradable, se lamenta su cese. La pérdida, objeto central de la lamentación (sobre todo en la elegía), es una circunstancia anterior capaz de tornar conflictivo a un estado actual: el poeta evoca o lamenta lo que en su presente ya no existe y, por ello, no lo deja estar conforme ("todo el tiempo pasado / fue mejor"). El mismo efecto se produce en la proyección o el tiempo futuro: el poeta se angustia o teme al imaginar un escenario funesto; o, bien, anhela un porvenir dichoso (individual o colectivo); la angustia o el temor son emociones que perturban su presente; el anhelo de lo óptimo es la corroboración de un presente problemático.

[79] Coral Bracho, "Mariposa", en *Poesía reunida 1977-2018*, México, Ediciones Era, 2019, p. 136.

c) Anulación del tiempo. Un estado de plenitud presupone en el individuo cierta supresión de eventos por preferir otros. La plenitud apunta a conciencia llena (plena), ¿llena de qué? De tiempo presente, de lo que está sucediendo justo en ese instante; y, por lo tanto, es una conciencia llena de aceptación, sensibilización y profundización de dicha experiencia. Lo que se descarta, entonces, es el tiempo cronológico y sucesivo, pasado y futuro (rencor, nostalgia, miedo y anhelo). Las percepciones cobran mayor énfasis o se agudizan puesto que, al no haber pasado ni futuro, el entorno deja de ser susceptible a categorizaciones, interpretaciones o formulaciones temporales; se convierte sólo en algo que sucede justo ahora:

> Mi Amado las montañas,
> los valles solitarios nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos[80]

La anterior lira de San Juan de la Cruz es quizás el ejemplo más afortunado donde se corrobora una recreación verbal de la anulación del tiempo; la ausencia de verbos produce una fijación del instante; aunque el lenguaje no es simultáneo, esa experiencia sí lo es, todo ocurre en el mismo presente.

La supuesta atemporalidad y la anulación del tiempo son fenómenos muy parecidos. En el primer caso, sin embargo, no se trata de una extracción del instante pleno, sino seleccionar un instante, aun si éste posee una carga nostálgica, para reproducirlo de manera atemporal. Por ejemplo, el haiku de José Juan Tablada: "Busco en vano en la carta / de adiós irremediable, / la huella de una lágrima...",[81] o este otro de Eduardo Llanos Melussa: "Leo y

[80] San Juan de la Cruz, "Cántico espiritual", en *Poesía. Selección de prosa*, Barcelona, Debolsillo, 2002, p. 39.
[81] José Juan Tablada, "La carta", en *Los mejores poemas,* México, UNAM, 1994, p. 58.

releo / por si dice otra cosa / tu última carta."[82] En ambos ejemplos, aun cuando los dos poemas son una selección del tiempo y una acción perpetuada en el presente, es notorio un rechazo por el tiempo presente, e incluso se intuye una lamentación y, quizás, una pérdida amorosa. Por otra parte, en la anulación del tiempo no hay ningún rechazo, y muchas veces el poeta es consciente de la perpetuidad del instante:

Quieto
no en la rama
en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí[83]

Estas tres formas de concebir el tiempo no son excluyentes, aunque en algunos poemas se evidencie más una que otra. Bien pueden coexistir en un mismo texto; por ejemplo, el "Cántico espiritual" comienza con una lamentación, un rechazo del presente: "¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?". De alguna forma u otra, todas las modalidades en que se presenta el tiempo apuntan a un mismo hecho: la búsqueda de su anulación; ya sea dotando de atemporalidad un seceso, rechazando el tiempo presente, o recreando una experiencia de plenitud, la finalidad que subyace es muy parecida: salir del tiempo o, para citar a Paz nuevamente, contradecirlo y transfigurarlo.

Desde luego, habrá poemas donde sea más notoria una problematización del tiempo, o donde de manera deliberada se presente un particular conflicto con él. Ello se corrobora en tópicos y motivos poéticos como el *carpe diem*, *tempus fugit*, *vanitas vanitatis*, *ubi sunt*,

[82] Eduardo Llanos Melussa", "Ritual", en *Antología presunta*, Santiago de Chile, FCE, 2003, p. 260.
[83] Octavio Paz, "La exclamación", en *Claridad errante, poesía y prosa*, México, FCE, 2004, p. 12. En cierto sentido, este poema no representa o reproduce un instante, sino que formula una experiencia que permitirá una revelación: el estado de plenitud.

donde, además, la problematización del tiempo conduce a una toma de conciencia. Incluso es común que los poetas configuren su estilo por su modo personal de relacionarse con el tiempo. Por esta razón, es posible investigar críticamente en qué consiste el tiempo en alguna obra o en un poeta. Es decir, lo que se investiga es el modo específico en el que el poeta contradice o transfigura el tiempo cronológico, histórico y sucesivo.

La misma idea de transfigurar el tiempo[84] posibilita su materialización metafórica. La manera en que se reflexiona sobre el tiempo es a través de su figuración visible, palpable, voluminosa. Ello es muy evidente a lo largo de *Ese espacio, ese jardín*; el tiempo adquiere atributos textiles: "el tiempo que se urde y se recorre", espaciales: "las planicies que cimbran y atraviesan el tiempo", plásticos: "un arpegio permea / y sostiene al tiempo", luminosos y táctiles: "abrías el luminar del tiempo, su seda henchida, / su corola", por citar un par de casos. El lenguaje poético procura que el tiempo deje de ser una entidad inasible. Desde dicha realidad, la materialización y superposición de distintas temporalidades se convierten en *ese espacio*.

2.7 Poesía de la experiencia: ¿poética o género poético?

A través del poema (entendido como una entidad del lenguaje), el lector ingresa a la conciencia del poeta y a un estado emocional en específico. El poeta, previamente, recupera de forma verbal una situación especialmente emotiva; dinámica que presupone una desautomatización o particularización de la realidad. Entonces, si el poema es una recreación verbal de un evento específico (y muchas veces con una carga emocional), su lectura es la

[84] ¿Será que, por influencia de Einstein, en el siglo pasado y en nuestro siglo es más común una visión material y maleable del tiempo? De algún modo, el modelo matemático del espacio-tiempo permite que poemas como *Ese espacio, ese jardín* logren conceptualizar el tiempo de una forma papable y espacial.

participación de dicha recreación, y tiene como objetivo aproximar al lector a un estado emocional semejante al experimentado por el poeta. Por supuesto, no siempre se trata de una emoción nacida de una vivencia subjetiva (en un enfoque sentimental), puede ser también una emoción ocasionada por un ejercicio de la inteligencia, o incluso una emoción puramente del lenguaje.

Este mecanismo posee un adicional grado de complejidad cuando el poeta, a su vez, procura introducir su conciencia lírica en un momento pasado de su vida personal. No pretende relatar su pasado, sino recrearlo y explorarlo desde una postura particular donde interviene tanto su trabajo crítico con el lenguaje, como una práctica sensible, meditativa, contemplativa y depurativa de esa situación. En dicho ejercicio, se procura responder o ensayar algunas respuestas sobre, principalmente, cuatro preguntas: qué es y cómo trabaja la memoria individual, cómo se transgrede el tiempo en los recuerdos subjetivos, qué aspectos del pasado habían permanecido ocultos y ahora son particularmente relevantes para la conciencia del poeta, cuáles de estos rasgos ahora revelados fueron la piedra angular para la maduración poética. Toda esta dinámica donde el pasado personal se problematiza a través del lenguaje lírico puede llamarse poesía de la experiencia.

Antes de justificar y seguir desarrollando el punto anterior, conviene advertir que el concepto de poesía de la experiencia suele ser ambiguo y tiene distintas definiciones. Si bien en estas páginas se buscará definir la poesía de la experiencia como un género lírico de la modernidad, el término se vincula sobre todo con una tradición poética española, la cual tuvo su mayor presencia en la década de 1980 del siglo pasado. Luis García Montero lo explica de esta forma:

> Este concepto de poesía de la experiencia, vulgarizado por los polemistas superficiales de la sociedad literaria española, más pendiente siempre de simplificaciones tajantes que de

> reflexiones a largo plazo, surge de una interpretación errónea. Robert Langbaum tituló así, *La poesía de la experiencia*, un estudio sobre la evolución de la poesía inglesa a partir de Wordsworth y Colerige, centrado especialmente en los monólogos dramáticos de Browning. Según Langbaum, la moral poética del romanticismo sólo encontró justificación en la mirada relativa de una experiencia individual. Su estudio no procura la defensa de una poesía que se limite a narrar testimonios superficiales de la vida; por el contrario, se dedica a estudiar unos poemas que pretenden crear artísticamente, debido al perspectivismo sentimental, las condiciones necesarias para que se reproduzcan en el lector las experiencias estéticas vividas por el poeta.[85]

En la cita anterior, por un lado, se enfatiza un interés por la experiencia individual (la vivencia); y, por otra parte, se habla del proceso de recepción donde el lector debe reproducir la experiencia (individual, vivencial) del poeta. La poesía de la experiencia, desde esta óptica, es sobre todo el efecto que busca crear en los lectores: transmitir una vivencia para que sea reproducida por el receptor. Jaime Gil de Biedma también lo había establecido de una manera similar a la de Montero:

> la poesía de la experiencia no es una etiqueta o una definición de cierto tipo de poesía que atienda a los materiales que entran en la composición del poema, sino que alude a la forma de concebirlo y de realizarlo. […] Poesía de la experiencia consiste en concebir un poema como el simulacro de una experiencia real, como si el poema, en cuanto poema, estuviese ocurriendo, estuviese sucediendo.[86]

La anterior definición, más cercana a una poética, podría contradecir a lo que se intenta explorar y proponer en estas páginas: la poesía de la experiencia es un género poético[87] (un "tipo de poema"). Sin embargo, para la tradición española de Montero que se fundamenta, sobre todo, en la poética de Biedma, se trata de una manera de asumir la escritura lírica, donde el texto debe establecer condiciones favorables para la transmisión de una vivencia

La referencia debe ser: Jaime Gil de Biedma, citado en... de lo contrario queda la ambigüedad de si lo dijo Biedma o Salvador

[85] Luis García Montero, "La poesía de la experiencia", en *Taller distrital de poesía idartes*, lectura No. 6.
[86] Álvaro Salvador, "Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum", en *Cuadernos hispanoamericanos*, noviembre 1, 2016, disponible en línea: https://bit.ly/2m24knd
[87] Un género donde podríamos situar *Ese espacio, ese jardín*. En el capítulo quinto se revisa la pertinencia de este concepto como género lírico.

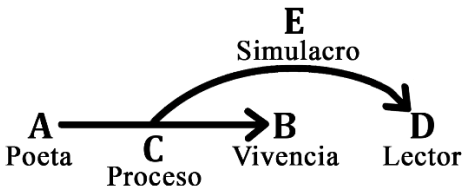
individual. Ello queda aún más claro con lo que James Valender escribió en el prólogo a la poesía de Gil de Biedma:

> Lejos de someterse pasivamente a la comunicación directa de tal o cual carga emotiva o mensaje intelectual, el poeta mira críticamente los estímulos que la memoria y el intelecto le deparan: los mide y los valora. De tal manera que la experiencia que se comunica al lector es, más que el mero recuerdo de tal o cual episodio, el proceso mismo de medir y valorar el significado que ese episodio pudiera tal vez tener, tanto para el propio poeta como para su posible lector.[88]

Curiosamente, estas líneas de Valender comienzan a aproximarse a la idea de la poesía de la experiencia como un ejercicio de la memoria, noción que aquí se intenta defender. El simulacro del que habla Biedma se produce, para Valender, por un proceso de valoración de un recuerdo. Lo más importante de la cita anterior es que figuran los conceptos de memoria y recuerdo, y que en ambos casos se manifiesta que el poema no es una transmisión referencial del pasado, sino su problematización, el proceso de indagar en la memoria desde una conciencia poética. Dicho proceso es un camino sensible, vivencial (de allí que sea un simulacro), donde el poeta se involucra desde su subjetividad lírica para crear una nueva experiencia de ese pasado. Es decir, la experiencia no es aquello vivido y de lo que se dará testimonio posteriormente; sino es el ejercicio sensible y subjetivo que consiste en recuperar aquella memoria:

[88] James Valender, "La poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Las personas del verbo,* Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2012, p. 9.

La experiencia, en este sentido, no es B, sino C, el proceso que comunica A y B. Y ese vínculo, como ya se dijo, no es un mensaje referencial (testimonio, anécdota, noticia), sino una elaboración de carácter reflexivo y meditativo, una recuperación problemática de B. La poesía de la experiencia, por lo tanto, no es la transmisión referencial de B, sino la representación de C. Es posible añadir, en este circuito, al receptor:



El simulacro (E) del lector (D) consiste entonces en reproducir ese proceso (C) para experimentar verbalmente una vivencia (B). Quizás, para Gil de Biedma, la poesía de la experiencia radica, sobre todo, en ese simulacro (E). No obstante, para que sea posible E, es indispensable el mecanismo en su conjunto. El anterior esquema también explicaría por qué para Gil de Biedma la poesía de la experiencia no es un tipo de poema (género poético), sino una poética en sí. Un conjunto de criterios, postulados y visiones sobre el trabajo lírico. Se trata de un modelo crítico para pensar la creación del poema:

> Poetics is the branch of lit. crit. devoted to poetry, to the study of its characteristic techniques, conventions, and strategies. […] Sometimes *poetics* is used in both a narrower and a more expansive sense. On the one hand, it can designate the compositional principles to which a particular poet subscribes. These principles may remain implicit, or they may be made overt in a variety of ways, ranging from the occasional and casual […]. On the other hand, poetics may be used as a label for any formal or informal sur vey of the structures, devices, and norms that enable a discourse, genre, or cultural system to produce particular effects.[89]

[89] "Poetics, western", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, op. cit.,* p. 1058.

Tanto las definiciones de Biedma como las de Montero están encaminadas a sustentar y defender la poesía de la experiencia como una poética, donde los efectos particulares consisten, a grandes rasgos, en reproducir la vivencia que el poeta recrea en su texto. Esta poética tendrá, evidentemente, detractores y defensores, será una respuesta ante otras percepciones de la poesía u otras vertientes líricas, e incluso se discutirá si se trata de un grupo, un estilo, un movimiento, etc.

Sin embargo, la crítica de la lírica de nuestro idioma debería valorar si este concepto es también operante para definir un género poético. ¿Es la poesía de la experiencia un género de la modernidad? ¿Por qué en la edad moderna el poeta tiene particular interés en recuperar aspectos esenciales de su pasado y de su memoria subjetiva? ¿Cuál es la relación del poeta moderno con el tiempo? Si la muerte de la eternidad[90] vuelve conflictivo al tiempo, el poeta asume conscientemente su tiempo individual de forma problemática, y este vínculo lo conduce a explorar su pasado (ya no el pasado, sino su propia historia) con la convicción, acaso trágica, de que es irrecuperable de forma real. Todo ello, desde luego, sobrepasa esta investigación; pero es importante, cuando menos, sentar algunas líneas que permitan futuras reflexiones. Antes de señalar si tal o cual poema posee los aspectos fundamentales para enmarcarlo dentro de la poesía de la experiencia, convendría que dicho concepto sea pensado, estudiado y valorado por la crítica. Pese a que aún hace falta un largo camino reflexivo para la fundamentación teórica de la poesía de la experiencia (y de sus realizaciones específicas), es evidente que algunos textos líricos del siglo pasado y del actual responden en gran medida

[90] Emancipación o crítica a esta idea; igualmente, desvalorización en términos pacianos: "la modernidad desvaloriza a la eternidad: la perfección se traslada al futuro, no en el otro mundo sino en éste", Octavio Paz, "Poesía y modernidad", *La casa de la presencia, Poesía e historia*, *Obras completas, op. cit.*, p. 453.

a los parámetros aquí establecidos, y que apuntan a un género poético que bien podría llamarse poesía de la experiencia.

3. ANÁLISIS GENERAL DEL CORPUS

3.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL LIBRO

Ese espacio, ese jardín es un poema extenso donde, a través de un ejercicio de recuperación de la memoria personal, se explora la relación entre infancia y muerte. En el poema se alude a varios recuerdos personales que se van intercambiando de manera no jerarquizada. La exploración, asimismo, consiste en volver a varios momentos de la infancia a través de una evocación de la plenitud. Desde allí, la poeta recurre a estímulos sensoriales (táctiles, olfativos, visuales y auditivos) para reflexionar sobre la muerte como elemento contrastante en ese espacio pleno. Es mediante esos estímulos y la interacción con los espacios que se toma conciencia de la muerte.

De igual modo, la experiencia de la plenitud presentada a través de estímulos sensoriales se corrobora en la noción de espacio del poema: el espacio implica movimiento, desplazamiento, vacíos, formas y materia; esta noción se particulariza cuando se relaciona con la amplitud, la lentitud, el detenimiento, el silencio y la quietud. Por lo tanto, la exploración de los espacios es pausada, y esto posibilita la formulación de imágenes depuradas y definidas, como: “cada sol que se asienta en su blancura deja un mar de quietud”.

En cuanto a la organización del libro, *Ese espacio, ese jardín* está formado por 851 versos y dividido en nueve secciones separadas por números romanos. Cada sección, a su

vez, se distribuye en varios apartados menores que se separan con el signo del florón (fleuron ❦). Esta distribución no refleja un orden determinado ni tampoco se relaciona con un tema en específico. En total, 48 apartados se organizan en nueve secciones, de la siguiente manera:

TABLA 1. ESTRUCTURA DEL LIBRO

Sección	Número de versos	Número de apartados
I	204	9
II	107	5
III	34	3
IV	152	9
V	22	2
VI	86	7
VII	81	4
VIII	62	5
IX	103	4

Como se aprecia en la tabla, la extensión de las distintas secciones resulta muy variable, así como el número de apartados de cada una. También varía el número de versos de cada apartado: algunos sólo se forman por cuatro versos, mientras que otros superan las cincuenta líneas; de igual modo, la distribución estrófica es irregular. Esta configuración del poema mantiene correspondencias a lo largo de todo el libro: todo fragmento es interdependiente, aun si algunos admiten una lectura aislada. Ello se corrobora al identificar palabras que aparecen con cierta regularidad; unas evidentes, como *bufón*, *jaguar* o *zorra*; y otras no tan notorias, como *transparencia*, *acendrado*, *hilo*.

Existen otras cuatro marcas tipográficas importantes de señalar: la presencia de guiones largos, fragmentos en cursivas, versos desplazados (que suelen crear espacios bancos

en una sola línea) y el uso de paréntesis. Los versos desplazados producen silencios gráficos que se corresponden con las imágenes que aluden a los espacios y vacíos. El resto de las marcas tipográficas son herramientas de separación textual que enriquecen los lugares de enunciación; a veces, se habla desde el recuerdo; otras veces, desde una visión externa. Asimismo, el carácter fragmentario[91] posibilita la aparición e interacción de diferentes recuerdos. A veces, el desarrollo del poema es la representación alusiva al momento presente; y en otros casos, la descripción se traslada al recuerdo y a una cierta reflexión. Por ello, para distinguir estos dos sitios de enunciación se recurre a las cursivas en una parte y a las redondas en la siguiente. Con base en esta diferenciación gráfica, se aprecia cómo se intercambian, a lo largo del libro, los puntos donde se articula el discurso. Los eventos descritos (situados tanto en el recuerdo como en el presente) no sólo se distinguen por tiempos verbales, sino por todas estas modalidades de división: cursivas, redondas, guiones, paréntesis, desplazamientos y blancos; además de las secciones y apartados anteriormente mencionados.

3.2 MODELO DISCURSIVO

La evocación de la figura paterna, sumada a la conciencia de la muerte, conduce a que en el poemario se advierta un registro elegíaco, sin que el poema sea propiamente una elegía. A lo largo del libro se ensayan ciertas definiciones y reflexiones al respecto; estas formas reflexivas no desembocan propiamente en una construcción elegíaca; el poema, más bien, tiende al discurso meditativo. Por medio de la cavilación y la rememoración se toma

[91] En el cuarto capítulo menciono la forma en que opera la propuesta fragmentaria de *Ese espacio, ese jardín*. Y párrafos más adelante, en este mismo capítulo, señalo la importancia del fragmento en el libro de Bracho.

conciencia de la muerte, la cual suele manifestarse en algún espacio aparentemente vacío: está en *ese espacio* y/o es *ese espacio*.

La meditación sobre los espacios, además de producir una conciencia de la muerte, sugiere una conciencia sobre la importancia del vacío: "Acallante y tenaz es el vacío".[92] El vacío contrasta con la plenitud: aun cuando se evoque un estado pleno donde múltiples formas y estímulos convergen, todo ello constata la manifestación de la muerte como un espacio.[93] Igual de paradójicos resultan los recuerdos de la plenitud, ya que, al ser instantes de un tiempo pretérito, son sólo fragmentos, nunca el episodio pleno. En última instancia, la contemplación de dicho escenario donde se advierte un vacío evocativo pareciera aludir a una visión trágica del pasado. Pese a todo, esta visión no es explícita, ni de evidente índole elegíaca.

Según la cuarta edición de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, la elegía, debido a su historia, ha pasado por múltiples cambios: "The prestige and longevity of the genre have increased its variety, and it has often splintered and become unrecognizable to itself",[94] lo cual torna difícil establecer con claridad qué requisitos indispensables debe cumplir un poema elegíaco; no obstante:

> Critics writing in Eng. seem to agree that the topics of loss and death and the speech act of lament characterize the genre; that its mode is primarily lyric with certain characteristic generic markers (apostrophe, exclamation, pathetic fallacy, epideixis, pastoral topoi, allusion, epitaph)[95]

---

[92] No hay que perder de vista el adjetivo *acallante*, puesto que remite al carácter fragmentario del libro, tanto en su temática como en su estrategia compositiva: los recuerdos y el discurso fragmentario tienden al vacío; ante esta fragmentariedad, el vacío es el único rasgo que se mantiene; del vacío es imposible hablar (puesto que hablar implica fragmentar con palabras una realidad), de allí que la cualidad del vacío sea producir silencio, es acallante. Estas cuestiones se tratan con más detalle en el siguiente capítulo; por ahora, basta con llamar la atención al juego entre fragmentariedad, espacio y silencio.

[93] La muerte, al adquirir condiciones espaciales, se establece como un *locus poeticus*, es decir, un entorno con consecuencias simbólicas e imaginativas. El espacio de la memoria, a través de la poesía, se transforma en el espacio de la imaginación.

[94] "Elegy", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and* Poetics, *op. cit.*, p. 398.

[95] *Ibid*.

Si la lamentación (junto con la pérdida) es una de las principales marcas de la elegía, *Ese espacio, ese jardín* no debe considerarse como tal, a pesar de que sí se advierte la presencia de otras marcas mencionadas en *The Princeton*: la apóstrofe, principalmente; cuando la poeta interpela a su padre fallecido. De igual modo, en el poema se localiza un rasgo meditativo; en la edición de 1993 de *The Princeton* se lee lo siguiente:

> Traditionally the functions of the e. were three, to lament, praise, and console. All are response to experience of loss: lament, by expressing grief and deprivation; praise, by idealizing the deceased and preserving her or his memory among the living; and consolation, by finding solace in meditation on natural continuances or on moral, metaphysical, and religious values. […] Closely related are the epitaph, ode, and satire, eulogy and epideictic poetry, and meditative poetry, often serving many of the same functions on related occasions".[96]

Por lo anterior, *Ese espacio, ese jardín* se emparenta con la elegía en cuanto a su aspecto meditativo y, en ocasiones, apostrófico, pero esta razón no lo convierte en poema elegíaco; su función primaria no es ni el lamento, ni la alabanza, ni el consuelo, sino la meditación.

Este discurso meditativo, además, conduce a una particular forma de recapitulación del pasado; la poeta no transmite un testimonio, más bien elabora una particular exploración para hallar nuevos matices de su pasado: el pasado no se modifica, se modifica la percepción de la poeta respecto a éste. Por ello, *Ese espacio, ese jardín* se sitúa dentro del modelo discursivo de la poesía de la experiencia.[97]

El proceso de la valoración del recuerdo en *Ese espacio, ese jardín* da como resultado una conciencia de la muerte, así como la revelación de que la muerte es un espacio donde se

---

[96] "Elegy", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Alex Preminger y T. V. F. Brogan (eds.), New Jersey, Princeton University, 1993, p. 324.

[97] Si bien ya he adelantado algo sobre esta discusión en el anterior capítulo, todo ello se retoma en la parte quinta de esta tesis.

reconfiguran los recuerdos. La poesía de la experiencia, entonces, requiere un trabajo muy específico con la memoria; en el caso del poema de Coral Bracho, éste consiste sobre todo en experimentar el pasado como si se tratara de un presente pleno y sensitivo. La poeta, en su ejercicio de rememoración, toma, además, conciencia de tres aspectos: el espacio es un escenario problemático, los recuerdos son eventos de plenitud que ocurren en un instante eterno, la muerte interactúa en ese ámbito de memoria y espacios para darle sentido cohesión a la experiencia. La interacción con los recuerdos se realiza desde la posición de un individuo consciente y altamente sensible al entorno. La revisión del pasado no es una recreación fiel de los hechos, sino un deseo de identificar y explorar ciertas circunstancias esenciales que prevalecieron en la memoria de la poeta.

3.3 *Ese espacio, ese jardín*: POEMA EXTENSO

El poema extenso suele ser el modelo necesario para el ejercicio de la memoria (*Pasado en claro* de Octavio Paz, o *Prelude* de Wordsworth, por ejemplo). El modo de exploración en el poema de Coral Bracho, así como la mención de varios recuerdos que interactúan desde distintos estados de enunciación, requiere de una longitud estimable. En *Ese espacio, ese jardín*, la elaboración de los recuerdos no se caracteriza por una sucesión de eventos referidos organizadamente, sino por una constante búsqueda de representaciones, significados, rasgos y motivos que se desprenden de algunos momentos específicos y biográficos. En consecuencia, la extensión del poema de Bracho se debe a la recuperación de la memoria expresada mediante una insistencia sensorial: el recuerdo cobra mayor significado mientras los elementos que lo constituyen posean más cualidades visibles, táctiles, acústicas y olfativas. Esta característica, que Juan José Rastrollo la denomina como “memoria sensitiva”,

el autor la identifica en otros poemas extensos autobiográficos, particularmente en *Espacio* y *Tiempo* de Juan Ramón Jiménez:

> Lo visto, lo olido, lo sentido y la acumulación de menudencias sensoriales ocupan un lugar de privilegio en poemas como *Espacio* o *Tiempo*, verdaderas autobiografías poéticas de Juan Ramón Jiménez […]. Si, como decíamos, en la escritura el tiempo de la inmediatez cesa, en el poema extenso autorreferencial se pretende reinstaurar en cada paso; de ahí que los sucesos se reproduzcan puntuales y haya una fuerte imbricación entre los tiempos sucesivos y el tiempo de la lectura. Eso que lees –le está diciendo al lector– lo viví yo también y te lo hago sentir a través de la "memoria sensitiva". [98]

Por lo tanto, para el ejercicio de la memoria sensitiva en el poema extenso autorreferencial (como lo llama Rastrollo), es característica la mención e insistencia de diversos y múltiples registros sensoriales; procedimiento que da como resultado un poema de considerable longitud. Sin embargo, el vínculo entre sensación y memoria no es la única explicación del poema extenso de Coral Bracho.

La meditación y la conciencia de la muerte en *Ese espacio, ese jardín* justifica también la extensión del poema. El libro no ofrece una definición total y unívoca sobre la muerte, sino que ensaya distintas posibilidades. El despliegue de imágenes suele derivar en una percepción respecto a la muerte; y para este tipo de elaboración, también se requiere una buena cantidad de versos. Es verdad que la conciencia de la muerte se produce sobre todo al contemplar los espacios domésticos (como ya se dijo, la muerte está en el espacio y es el espacio), pero esta revelación no priva la posibilidad de intentar de resolver otras interrogantes, por ejemplo: por qué la muerte es el espacio aparentemente vacío, o cuál es la relación entre los muertos y el espacio.

---

[98] Juan José Rastrollo Torres, "La tradición del poema extenso", en *Círculo de poesía*, revista digital. https://bit.ly/3R1ghmr

El poema de Coral Bracho, además, registra algunas acciones ejecutadas por seres específicos: “La zorra mira, se esconde”, “Cae dormido el bufón”, “el jaguar acechando”; acciones que están lejos de dotar al poema de un carácter estrictamente narrativo. Los elementos narrativos, al tratarse de un poema lírico y no épico, están supeditados a un propósito poético. En cierta medida, esta presentación de acciones se vincula con el desarrollo del poema, y, por lo tanto, con su extensión. Sin embargo, los extractos narrativos no son determinantes en la longitud de este poema; puesto que no sólo se utiliza este recurso, sino también hay una fuerte presencia de momentos descriptivos, contemplativos y meditativos. Esto es importante señalarlo porque algunos procedimientos narrativos en la poesía se suelen vincular con un formato híbrido. Y, en ciertos casos, se establece que el hibridismo[99] es una cualidad del poema extenso; tal como lo refiere el mismo Rastollo Torres:

> Asimismo, el nuevo género poético representa el hibridismo, rasgo propio de la transgresión que supuso la modernidad poética, según lo cual lo lírico, lo narrativo y lo dramático (a veces) se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente. […] Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento y dicha 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.[100]

Cabe mencionar que en el poema de Bracho no es evidente una intención híbrida. Su polifonía no ocurre por la interacción deliberada de elementos narrativos, sino por los distintos modos de enunciación de los recuerdos (señalados con cambios tipográficos), así como por la presentación de distintos recuerdos que coexisten en un espacio aparentemente continuo.

---

[99] Más que un carácter híbrido, el poema lírico extenso puede acumular, en ciertos casos, distintos elementos (formas discursivas, procedimientos, etc.), tal como lo refiere *The Princeton*: “Incorporating other texts, lost voices, political speech, or bits of memory, the long poem foregrounds the writer’s role in making a distinctive way through such often-resistant material”, véase “Long poem”, en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Fourth Edition)*, *op. cit.*, p. 813.

[100] Juan José Rastrollo Torres, “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, *op. cit.*, p. 107.

3.4 *Ese espacio, ese jardín*: POEMA FRAGMENTARIO

Si bien el hibridismo no es parte del poema, la escritura fragmentaria que menciona Rastrollo sí es un aspecto relevante en *Ese espacio, ese jardín*, por lo que también se le puede considerar como factor compositivo del poema largo. El carácter fragmentario del libro opera en el nivel morfosintáctico a través de distintas omisiones; el fenómeno más frecuente en este ámbito es la elipsis verbal.

A este tipo de fragmentación se le añade, dentro del nivel lógico (metalogismos), la suspensión. El poema, como ya se dijo, se divide en 48 apartados distribuidos en nueve secciones. A su vez, los apartados suelen dividirse en estrofas de diferente extensión (con frecuencia, estrofas menores a los cinco versos). Cada apartado (a veces, cada estrofa) puede tener un núcleo de sentido específico, el cual volverá a aparecer eventualmente en otro momento del libro. El bufón, por ejemplo, figura en diferentes puntos del poema; y en otras partes se presenta una reflexión sobre la muerte, o la descripción de algún espacio doméstico (la sala, el cuarto). Es decir, el poema se compone por grupos que se fragmentan en instancias, y éstas se van entremezclando.[101]

Para el crítico brasileño António Cândido, la composición fragmentaria moderna es un trazo surgido en el Romanticismo y provocado por una negatividad. El gusto romántico, afirma Cândido, se caracteriza por una actitud de negación donde surge una conciencia de oposiciones: "o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal

[101] Por instancias me refiero tanto a imágenes, motivos, símbolos y procedimientos discursivos recurrentes. Desde la semiótica, en *Ese espacio, ese jardín* se distribuyen de manera irregular segmentos isotópicos correspondientes a distintas isotopías: la definición de la muerte, la acción de un jaguar, la aparición de la zorra y la nieve, la poeta que interpela a su padre, el juego de los niños. Para el concepto de isotopía parto de la definición de Greimas planteada por Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2004, pp. 288-295. Sin embargo, para una discusión más amplia sobre el término, así como la aparente naturaleza alotópica de la poesía, véase "El concepto de isotopía", en François Rastier, *Semántica interpretativa*, Siglo XXI, México, 2005, pp. 109-138.

que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida."[102]

Esta negatividad temática, comenta António Cândido, produce una negatividad de la forma. En el caso de los textos fragmentarios, la negatividad se explica porque el escritor sabe que las palabras son incapaces de aprehender la realidad. Las palabras, entonces, tienden a un discurso truncado, a una imposibilidad comunicativa:

> na literatura romântica a palavra parece sentir-se inferior à natureza e aos sentimentos, incapaz de descrevê-los ou exprimi-los de maneira adequada, como se fosse *impotente*. Um lugar-comum do Romantismo é a afirmação que o essencial, o mais importante, não pode ser expresso, porque está sempre além da palavra. Daí uma espécie de fuga, de renúncia à expressão plena, que aparece nos protestos de incapacidade por parte do escritor, na preferência pela sugestão em lugar da designação, no gosto pela elipse e a interrupção, no uso das linhas pontilhadas para sugerir que o texto é truncado, por não ser capaz de alcançar a plenitude expressional.[103]

Es allí, a grandes rasgos, de donde surgen las propuestas fragmentarias del siglo pasado y actual. En el caso del poema de Coral Bracho, es curioso que la incapacidad de "plenitud expresiva" no imposibilite la experiencia de la plenitud tan relevante en el libro. Es decir, aun cuando, por el estilo fragmentario, el discurso se prive de su plenitud expresiva, gracias a esa privación de plenitud discursiva es posible referir una experiencia de plenitud sensible (de instante presente) entre el individuo y su entorno.

Por otra parte, en *Ese espacio, ese jardín*, la fragmentación (tanto en el nivel morfosintáctico como en el lógico) sugiere que, en el ejercicio de la memoria, los eventos evocados no se presentan de manera sistemática y sucesiva, sino que son intermitencias que, alternativamente, van configurando el espacio del poema. Sin adelantarnos al tema de la

---

[102] António Cândido, "Romantismo, negatividade, modernidade", en *Anuario Del Colegio De Estudios Latinoamericanos, UNAM*, abril, 2012, pp. 137-141, p. 138. Recuperado a partir de https://www.revistas.unam.mx/index.php/acel/article/view/31656

[103] António Cândido, *op. cit.*, pp. 139-140.

memoria, se debe tomar en cuenta que, por su carácter selectivo, el pasado sólo es accesible en tanto que algunos fragmentos son traídos al presente. Sin embargo, la constante búsqueda de un pasado ocasiona una acumulación de fragmentos, y, en consecuencia, un poema largo.

3.5 AFINIDADES TEXTUALES

Este apartado no tiene como objetivo comparar exhaustivamente el poema de Coral Bracho con otros que guarden algún tipo semejanza. Lo relevante aquí es mencionar un par de títulos afines a *Ese espacio, ese jardín* que ayuden a establecer ciertas coordenadas temáticas y estilísticas.[104] Con ello, se pretende ubicar dentro de un mapa poético el libro de la autora; un mapa que, en primera instancia, estará configurado por la tradición de la poesía mexicana[105] del siglo XX y del actual; pero que también tocará obras de diferentes épocas y geografías. Por los modelos discursivos ya explicados atrás, *Ese espacio, ese jardín* tiene relación, principalmente, con poemas cuya temática sea la conciencia de la muerte o la recuperación de la memoria.

Las definiciones de la muerte aparecidas en *Ese espacio, ese jardín* son el resultado de un proceso de rememoración durante la madurez poética de la autora. El poema se escribe sólo cuando finalmente la poeta consigue manejar ciertas estrategias, tópicos y herramientas compositivas (recuperación de la memoria, espacio doméstico, uso de posesivos, propuesta rizomática, etc.) que le permiten formular un problema: cómo se relaciona la muerte con los

[104] Para el desarrollo de este apartado, se ha elegido mencionar sólo las afinidades temáticas y de modelos discursivos más evidentes. Ya que este capítulo trata de ofrecer una descripción general del libro, es imposible extenderse en una exhaustiva mención de más tipos de afinidades como: el poema extenso, la poesía fragmentaria, el neobarroco, la relación de *Ese espacio, ese jardín* con otros libros de la misma autora, los rasgos estilísticos entre Coral Bracho y otros poetas de su generación; etc. Todo ello, además de multiplicar el corpus, conduciría a un trabajo distinto.

[105] Este breve repaso se enriquecerá, además, con los trabajos contextuales ya mencionados en el primer capítulo: el de Sarai Trejo García y el de Juan Armando Rojas Joo.

recuerdos de plenitud de la infancia; es decir, cómo la muerte, al ser un momento de cese de toda actividad, entre en conflicto con estados plenos e incesantes desde la perspectiva temporal. Este proceso de maduración guarda, sin duda, un vínculo con "Retorno de Elektra"[106] de Enriqueta Ochoa, publicado en 1978: "Ya me creció la voz, padre, patriarca, / viejo de barba azul y ojos de plomo; / ya te puedo contar lo que ha pasado, / desde que tú te fuiste".[107]

Desde luego, el acto de "crecer la voz" no se plantea explícitamente en el libro de Bracho; pero es notable que existe un ejercicio de maduración similar al de Enriqueta Ochoa, con la diferencia de que la gestación en *Ese espacio, ese jardín* es más lenta, pues de la muerte del padre a la publicación del libro hay un lapso de más de cuatro décadas. Asimismo, es importante marcar otra diferencia entre ambas obras: "Retorno de Elektra" es un poema abiertamente elegíaco donde no se intenta definir la muerte sino expresar el dolor por la pérdida del padre; en este sentido, el poema de Enriqueta Ochoa gira en torno a la figura de un muerto,[108] mientras que el de Coral Bracho se centra en la idea de la muerte: no se habla

---

[106] "Retorno de Elektra" puede entenderse como un poema dividido en cinco partes, o como cinco poemas agrupados en un mismo bloque. El libro donde aparece este poema lleva el mismo nombre: *Retorno de Elektra*, y se publicó por primera vez en 1978, cuando la poeta tenía 50 años. En *Retorno de Elektra* la poeta recoge poemas de sus libros anteriores (*Las urgencias de un Dios*, 1950; *Los himnos del ciego*, 1968; *Las vírgenes terrestres*, 1969), y agrega nuevos textos; entre ellos, "Retorno de Elektra", con el que cierra el libro.

[107] Enriqueta Ochoa, "Retorno de Elektra", en *Poesía reunida*, México, FCE, 2008, p. 178.

[108] Posiblemente, el rasgo confesional que caracteriza a la poesía de Enriqueta Ochoa se relaciona con la expresión elegíaca en "Retorno de Elektra". Samuel Gordon así lo señala, a propósito de ese poema: "Esta búsqueda del material poético en sus propias entrañas, en recuerdos que son convocados con una gran sensación de inmediatez, esta certeza de que la vivencia es lo único que enriquece a la poesía, 'la vida es la fuente más rica', como suele afirmar nuestra autora; constituye, sin duda, su singular inscripción en lo confesional,". El confesionalismo es evidente en otros poetas de la misma generación de Ochoa, como en Jaime Sabines o Miguel Guardia, y en ambos casos la lamentación también suele caracterizar varios de sus poemas. Resultaría estimulante, por lo tanto, analizar en algún estudio futuro la relación entre confesionalismo y elegía en poetas de esa generación. De igual modo, la falta de un tono confesional en Coral Bracho explicaría parcialmente por qué la autora no practica la elegía. Las reflexiones de Gordon son un buen punto de partida para esta discusión. Véase en: Samuel Gordon, "La estrategia confesional en la poesía de Enriqueta Ochoa", *Revista de literatura mexicana contemporánea*, University of Texas at El Paso-Ediciones Eón, No. 28, 2006, pp. 29-36, también publicado en *Periódico de poesía*, revista digital: https://bit.ly/3AiNGDf

del padre muerto, sino del padre vivo (representado como un bufón) y de la presencia de la muerte en ciertos espacios.

Dentro de la generación de Enriqueta Ochoa es preciso mencionar a Jaime Sabines (1926-1999) en *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*,[109] quien también guarda afinidad con el libro de Coral Bracho tanto por la presencia de la figura paterna como por el proyecto de escritura después de un lapso de maduración poética. Jaime Sabines escribió la primera parte de su poema en 1961, durante la enfermedad de su padre y un mes después de su fallecimiento. La segunda parte data de 1964, luego de haber intentado escribir otros temas, pero:

> desde la muerte de mi padre no podía escribir, porque no quería hablar más de eso pero no podía hacer otras cosas. […] Y después de hacer intentos por evadirme, un día me enfrenté a mí mismo y escribí la segunda parte. Fue en 1964, lo acabé en un mes. Lo escribí porque era necesario, se me imponía, esta allí.[110]

En este sentido, Coral Bracho también recapitula un tema tiempo después; pero quizás por la distancia de cuatro décadas (la poeta tenía diez años cuando el fallecimiento de su padre; además es curioso que 1961 sea el año del fallecimiento del padre de Jaime y de Coral) es que Bracho no se adentra en el discurso elegiaco, sino en un ejercicio de cavilación. Se trata más bien de una exploración que de un desahogo o un lamento; de allí que su poema no se centre en la idea de una persona fallecida, sino en una particular forma de percibir la muerte en un espacio pleno.

---

[109] Véase en Jaime Sabines, *Recuento de poemas. 1950-1993*, México, Joaquín Mortiz, 1997, pp. 244-260. *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* se divide en dos partes: la primera lo conforman 17 poemas, y la segunda sólo cinco.

[110] Pilar Jiménez Trejo, *Jaime Sabines. Apuntes para una biografía*, México, Conaculta-Coneculta Chiapas, 2012, pp. 279-280. Algo similar, narra Jaime Sabines, sucedió con la escritura de "Doña Luz": "Mi madre murió el 28 de mayo de 1966, y me sentí totalmente desolado. […] Me aguanté seis u ocho meses sin escribir ni media palabra, me contuve" (extraído de este mismo libro, pp. 285-286).

Bracho y Sabines, además, sostienen la idea de que la muerte es el factor que provee de completo significado al decurso de la vida. En Jaime Sabines, esta noción no se encuentra en el poema a su padre, sino en "Me encanta Dios": "Y por eso inventó la muerte: para que la vida —no tú ni yo— la vida, sea para siempre". La mención en este poema de Sabines se torna uno de los principales ejes en el poema de Coral Bracho: la vida es "para siempre" en *Ese espacio, ese jardín* por la forma en que se representan los estados de plenitud; y esta experiencia plena sólo es posible por la interacción de la muerte en ella. De cierta manera, el instante pleno y la muerte son dos vías de anulación del tiempo cronológico; de allí que converjan y doten de mayor significado a los recuerdos.

Por otra parte, en nuestra tradición, el primer referente temático de los poemas de Sabines, Enriqueta Ochoa y Coral Bracho tendría que ser el de Jorge Manrique, "Coplas a la muerte de su padre".[111] En el caso de *Ese espacio, ese jardín* y su relación con Manrique, sería preciso analizar el modo en que ambos asumen y aceptan la muerte del padre como una etapa natural y ulterior de la existencia humana:

> Non tengamos tiempo ya
> en esta vida mezquina

[111] A pesar de las distancias y diferencias, es frecuente la comparación de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* con *Coplas a la muerte de su padre*; sin embargo, esta equivalencia suele ser apenas una mención, acaso de reseñista, como el breve comentario del español Raúl Quirós Molina a propósito de *Uno es el poeta*, antología de la poesía de Jaime Sabines publicada por Visor, (Madrid), en el blog del escritor anota que la poesía de Sabines posee "tintes más modernos (es el cáncer el que le atrapa) que en Miguel Hernández, Lorca o Jorge Manrique" (véase en: https://bit.ly/3QlkGRd). O también está el caso de "Letanías para canonizar a Jaime Sabines" de Hugo Gutiérrez Vega, donde se lee: "Canonicemos a Jaime Sabines por levantar, como don Jorge Manrique y Federico García Lorca, su protesta humana frente al interminable fracaso de la creación" (disponible en: https://bit.ly/3bNad1W). Sin embargo, no existe un análisis propiamente crítico donde se establezca la relación entre ambos poemas. De igual manera, la bibliografía crítica sobre Enriqueta Ochoa tampoco contempla ningún estudio comparativo entre "Retorno de Elektra" y "Coplas a la muerte de su padre", si bien autores como Samuel Gordon, en el ya citado ensayo, señala que el libro de Enriqueta Ochoa "se inserta en la larga cadena cuyo primer eslabón en castellano se halla en Manrique y sus 'Coplas' hacia fines de 1476 y cuyo paralelo más próximo en la poesía mexicana se debe a Jaime Sabines con *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*", mientras que José Francisco Conde Ortega observa lo mismo "Sus antecedentes obvios, dado el asunto, son, desde luego, Jorge Manrique y Jaime Sabines" (véase en: "Enriqueta Ochoa: bajo el oro pequeño de otro mito", revista *Tema y variaciones*, No. 18, México, UAM, 2001, disponible en: https://bit.ly/3AjnIj2).

por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura.[112]

Es claro que en Manrique la presencia bíblica y la cosmovisión judeocristiana y romana, expresada en diversos tópicos (*tempus fugit*, *vanitas vanitatis*, *ubi sunt*), definen el tratamiento elegíaco y la dirección que tomará el poema. Sin embargo, aun cuando en *Ese espacio, ese jardín* estén distantes dichos referentes de la lírica cortesana del siglo XV, existe de igual modo una búsqueda por entender y aceptar la muerte. En ambos poemas se observa que la revelación mortuoria presupone una conciencia de la vida asimilada como un constante e indetenible flujo:

> Todo aquello pasó y ya no existe. Pero Manrique nos dirá que lo que siempre pasó y pasará está pasando ahora, en este momento, y lo siente como un incesante ir dejando. De este modo conseguirá darnos, no una visión histórica y añorante de lo que fue, sino el tremendo escalofrío del fluir permanente, del tiempo que camina y no se detiene.[113]

Ambos poemas configuran una problematización del tiempo: en Manrique, todo lo que ocurrirá ya ocurrió (si juzgamos sabiamente, / daremos lo non venido / por passado.); en Coral Bracho, todo lo ya acontecido existe en un perpetuo presente: "En el centro del fin / está el principio; en el principio, / el fin, sin ecos".[114] Una evidente diferencia entre los dos poemas es que en Jorge Manrique la reflexión sobre la muerte se articula mediante eventos

[112] Jorge Manrique, *Poesía*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1992, pp. 165-166.
[113] Jesús-Manuel Alda Tesán, "Introducción", en Jorge Manrique, *op. cit.*, p. 44.
[114] Aunque es fácil establecer una similitud en ambos poemas, quizás estos versos (y el poema en general) presenten una clara influencia de T. S. Eliot, específicamente, *Four Quartets*: "In my beginning is my end".

y personajes históricos (godos, troyanos, romanos; personas de la vida cortesana del siglo XV), mientras que, en *Ese espacio, ese jardín*, es un entorno personal e íntimo donde se cavila sobre el fin de la existencia. El ambiente privado estimula dicha revelación. La muerte sólo habrá de percibirse en tanto que la materia (muebles, árboles, animales) y los vacíos sean mencionados en el poema.

Algo similar sucede en "Nocturno en que habla la muerte" de Xavier Villaurrutia:

> Y me pregunto ahora,
> si nadie entró en la pieza contigua,
> ¿quién cerró cautelosamente la puerta?
> ¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
> hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
> ¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite,
> la voz de una mujer que habla en la calle?

Cabe resaltar que el poema de Villaurrutia no es de corte elegíaco, sino meditativo. En este aspecto, es afín al poema de Coral Bracho: ambos textos elaboran una reflexión sobre la muerte. Si bien en el poema de Villaurrutia esa toma de conciencia ocurre durante una etapa adulta, mientras que en Coral Bracho es en la infancia, en los dos casos esta manifestación es posible sólo en un núcleo íntimo. La percepción sigilosa en el fragmento anterior permite que el poeta sospeche de la presencia de una entidad aparentemente oculta; "la voz de una mujer que habla en la calle" se instala en un ámbito cerrado. Un efecto semejante se advierte en *Ese espacio, ese jardín*, por ejemplo, al inicio de la octava parte:

> Es la muerte que hiende en los traspatios
> un arco nuevo:
> una afilada
>
> lentitud. Tiende sus níveos
> brazos como una reina y luego aspira
> y se apresura:
>
> una estela de pieles blancas

la dibuja y la sesga:
nuevos pasillos,
nuevas puertas.
[VIII, 1-10]

En Coral Bracho, la muerte no se presenta con preguntas; la poeta tiene certeza de dicha irrupción; la muerte renueva la realidad (pasillos, puertas), y su desplazamiento no sólo es cauteloso como en Villaurrutia, aquí "se apresura" para crear una manera distinta de percepción. En ambos casos, la muerte actúa desde una antropomorfización que, poco a poco, se revela en los textos. Además, es necesario tomar en cuenta que, en *Ese espacio, ese jardín*, la presencia de la muerte no es el desenlace, sino el planteamiento; es decir, el poema no quiere llegar a esa revelación, sino que busca explorar, desde el inicio, dicha idea. Por el contrario, en "Nocturno en que habla la muerte", las preguntas se presentan como un desenlace abierto; acaso el poeta también tiene certeza de que allí, en ese espacio privado, está la muerte, pero la interrogante le permite protegerse de tal certeza.[115]

Un poco más alejado al poema de Coral Bracho está *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Aun cuando la noción de la muerte es central en ambos (en específico, la muerte proveedora de sentido), la dirección temática de estos dos poemas es diferente: en el de Gorostiza se aprecia una progresiva destrucción de la forma (humanidad, animales, vegetales y minerales),[116] ello conduce a una idea de muerte ininterrumpida; en Bracho, la percepción de

[115] Otro poema de Villaurrutia afín al de Coral Bracho es el primero que aparece en *Nostalgia de la muerte*, titulado simplemente "Nocturno" ("Todo lo que la noche…"); allí se crea una relación entre la noche y los sentidos; el poeta queda lleno metafóricamente de todo lo que la noche reúne: el rumor, el vaho, la dulzura, la fiebre de una mano… Se trata, igual que en el poema de Coral Bracho, de una experiencia de plenitud llevada a cabo mediante estímulos sensoriales.

[116] Me refiero, específicamente, a los seis fragmentos del poema anteriores a la parte final ("¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo"), todos ellos inician con la conjunción causal "Porque…": "Porque en el lento instante del quebranto", "Porque el tambor rotundo", "Porque el hombre descubre en sus silencios", "Porque los bellos seres que transitan", "Porque desde el anciano roble heroico", "Porque raro metal o rara piedra"; el primer fragmento alude a la destrucción del lenguaje esbelto; el segundo, a la del lenguaje comunicativo; el tercero, a la de los animales; el cuarto, a la de los vegetales; el quinto, a la de los minerales; y el sexto, a la de la forma pura. Este

la forma (superficies, bordes, árboles, animales, texturas) permite que la muerte se manifieste como sustento inherente a la realidad. Mientras que en *Muerte sin fin* el vaso (Dios) amolda al agua ("el alma perdidiza" del individuo), en *Ese espacio, ese jardín* la muerte cumple una función similar a la del vaso; con la diferencia de que la muerte no le da forma a la realidad, sino que se inmiscuye en ella y le da razón de ser: "La muerte, como un acorde cristalino, / como un arpegio permea / y sostiene al tiempo" [V, 1-3]; el tiempo, entonces, permite que se desarrollen todas las formas perceptibles. Además, la muerte no se presenta como un vaso que constriñe ("la red de cristal que la estrangula"), sino como una amplitud espacial donde la materia es colocada.[117]

En 1996, siete años antes de la publicación de *Ese espacio, ese jardín*, aparece *Treno a la mujer que se fue con el tiempo*, poema extenso y elegíaco escrito por Josu Landa. En ese poema se intercalan cuartetos donde el poeta suele interpelar a su esposa fallecida, con otros donde intenta definir la muerte. De cierto modo, el poeta pasa de la lamentación a la cavilación; un discurso emotivo desemboca en distintas reflexiones sobre qué representa la muerte después de la partida de su esposa:

es lasca que desgarra la sombra
es testuz machacando nuestro aliento
es plomo en las alas del espíritu
es soga en el cuello de la palabra

y al descubrirlo ya todo es vacío[118]

proceso de degradación es sucesivo: uno deriva en otro. Véase en: José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Seix Barral, 2002, pp. 136-147.

[117] Otra similitud importante entre ambos poemas es la presencia del agua. Como se sabe, el agua es uno de los motivos principales en *Muerte sin fin*; en Coral Bracho, si bien no es central, es un elemento frecuente. Las implicaciones del agua en *Ese espacio, ese jardín* se explican en el tercer capítulo, mientras que en la sección de "Vocabulario" de este capítulo se menciona brevemente la importancia de este elemento en el libro.

[118] Josu Landa, *Treno para la mujer que se fue con el tiempo*, México, Arlequín, 2006, p. 28.

Esta forma de cavilación opera también en *Ese espacio*, *ese jardín*. Aunque la estructura en el libro de Coral Bracho no presenta una organización tan evidentemente delimitada como en el poema de Josu Landa, sí es visible que la poeta intercala en su discurso ciertas instancias más descriptivas con otras de corte reflexivo. Desde este ángulo, el tono meditativo se mantiene en ambos poemas, en el de Landa y el de Bracho, con la diferencia de que uno es abiertamente elegíaco y el otro tiene como propósito la recuperación de la memoria.

En cuanto a los procesos de memoria personal en el poema, es evidente que el retorno a ciertos espacios trae como consecuencia una proyección simbólica de ciertos estímulos y formas. En *Ese espacio, ese jardín* el recuerdo de la risa, la luz, las piedras, el agua o presencias vegetales y animales son instancias simbólicas (frecuentemente relacionadas con la muerte) que reconstruyen ese espacio perdido. Un caso semejante ocurre en el poema "El viejo pozo" de Ramón López Velarde, donde la evocación a ese cuerpo de agua atrae otros elementos de la infancia del poeta:

> En la pupila líquida del pozo
> espejábanse, en años remotos, los claveles
> de una maceta; más la arquitectura
> ágil de las cabezas de dos o tres corceles,
> prófugos del corral; más la rama encorvada
> de un durazno; y en época de mayor lejanía
> también se retrataban en el pozo
> aquellas adorables señoras en que ardía
> la devoción católica y la brasa de Eros[119]

La observación se produce, de forma metafórica, a través de "la pupila líquida del pozo"; sin ese elemento central, los restantes no habrían de reflejarse (observarse), de modo que sería imposible cualquier rememoración. La casa se recupera desde la mirada del pozo, es el mismo pozo el ojo del poeta. En el caso de Coral Bracho, no existe un elemento central donde

[119] Ramón López Velarde, *Obras,* México, FCE, 2014, p. 181.

se reconfigure todo el pasado; son múltiples los estímulos, si bien algunos aparecen con mayor insistencia. Mientras que en López Velarde el recuerdo del pozo atrae otras imágenes, en Coral Bracho son varias evocaciones e impresiones sensoriales (la luz, la risa, ciertos olores…) lo que detona el despliegue de imágenes y elementos del pasado.

Por otra parte, el poema de Coral Bracho guarda una estrecha relación con *Blanco* (1967) de Octavio Paz, por tres factores: el carácter fragmentario, los desplazamientos versales y juegos tipográficos, la experiencia de plenitud (erótica en Paz, del espacio en Bracho). Estas tres semejanzas apuntan, sobre todo, a una búsqueda de asir los instantes por medio de la poesía. En ambos poemas se reflexiona sobre dicha cualidad y la manera paradójica en que, debido a su desvanecimiento, los instantes pueden permanecer poéticamente. En *Blanco*, por ejemplo, se lee:

Pierdo mi sombra,
avanzo
entre los bosques impalpables,
las esculturas rápidas del viento,
los sinfines,
desfiladeros afilados,
avanzo,
mis pasos
se disuelven
en un espacio que se desvanece
en pensamientos que no pienso.[120]

El espacio se vuelve perdedizo porque, al no pensarse o comunicarse, desaparece conforme se va avanzando. Mientras que, en *Ese espacio, ese jardín*, como ya se mencionó en el capítulo anterior, la aparición sorpresiva y no jerarquizada de los recuerdos produce un efecto de desvanecimiento:

Mira tu mano.
Mira la moneda girar;

[120] Octavio Paz, "Blanco", en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 492.

mira los gestos
trabar su espacio, su secuencia. La sensación
de su secuencia;
mira el gesto que engendra
la sensación,
el cuerpo nítido que esboza,
que articula; es un pájaro

arqueado este vacío, es una línea enmarañada
su interludio burlón.
Todo esto

se registra; todo
se desvanece

[I, 66-79]

En ambos casos, las acciones aparecen y desparecen, lo que provoca que el espacio y el vacío sean inestables o, más bien, la participación sensorial del sujeto los vaya modificando. En los versos de Paz, el espacio se transforma mientras él avanza; en Coral Bracho, el espacio cede ante alguien que mira su mano, la moneda, los gestos.

Ese espacio, ese jardín, en cuanto a la experiencia sensorial, también es cercano al inicio de *Pasado en claro* (1975) de Octavio Paz (además de que en ambos poemas están temáticamente emparentados debido al ejercicio de la rememoración). Si en el poema de Bracho el desarrollo parte por una impresión olfativa, en el de Paz ocurre por una sonora:

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que pasos,
por el camino de ecos
que la memoria inventa y borra:
sin caminar caminan
sobre este ahora, puente
tendido entre una letra y otra.
Como llovizna sobre brasas
dentro de mí los pasos pasan
hacia lugares que se vuelven aire.

En el poema de Paz se señala que aquellos pasos sólo están en la memoria, son pasos mentales, se oyen con el alma. El detonante sonoro, desde un principio, existe por una interiorización: "dentro de mí los pasos pasan"; el poeta advierte que dicha estimulación acústica no está sucediendo en la realidad, sino en su interior; de allí que el sonido de los pasos, el eco, sea confuso: por sinestesia, los pasos se vuelven sombras y viceversa; se difuminan ya no como un registro sonoro sino visual. Esta vacilación de sentidos también se advierte en el poema de Coral Bracho: "La sala es el efecto y la tensión de esa luz, / es su tacto furtivo; el espesor / de un pensamiento, su hilaridad" [I, 28-30]; el espacio doméstico de una sala está planteado por elementos visuales (luz), táctiles (tacto furtivo, espesor), y sonoros: hilaridad (la risa es uno de los principales estímulos del libro). Todo ello está depositado en una conciencia vacilante, cercana a cierto modo de ensoñación que explica Bachelard:

> Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a *¡enseñarlas!* Tal vez se pueda decir todo del presente, ¡pero del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía […]. Sólo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica[121]

Son muchos los ejemplos en ambos poemas, *Pasado en claro* y *Ese espacio ese jardín*, donde es posible corroborar varios de los puntos planteados por Gaston Bachelard en la cita anterior. Por poner sólo uno: si, como el autor francés expresa, se puede decir todo del presente, ¿cómo abordar el pasado?, la solución poética en ambos poetas es recuperar ese pasado comunicándolo en tiempo presente: "Yo estoy en donde estuve", escribe Paz; "*El tiempo* / *es un trazo fino* / *sobre el vasto poliedro*"; añade Bracho; y en los dos ejemplos se advierte el

[121] Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (traducción de Ernestina de Champourcin), México, FCE, 2016, p. 83.

modo en que el pasado se *presenta*, en el sentido de actualizarse, hacerse presente; en *Pasado en claro* no se recuerda el lugar, sino que se habita nuevamente; lo mismo en *Ese espacio, ese jardín*, por lo tanto, el tiempo no es unidireccional y rígido, sino múltiple (tiene una proyección poliédrica) y fino.[122]

Todavía más cercana es la relación entre *Ese espacio, ese jardín* y *Blanco* (1967) de Octavio Paz. Si bien *Pasado en claro* comparte con el poema de Bracho la experiencia de la rememoración, *Blanco* es, al igual que *Ese espacio, ese jardín*,

Por último, es importante mencionar el epígrafe de *Pasado en claro*: "Fair seed-time had my soul, and I grew up / Foster'd alike by beauty and by fear…", se trata del libro primero de *The prelude* de William Wordsworth, largo poema autobiográfico publicado por vez primera en 1850. En el poema se narran varios episodios de la infancia de Wordsworth. Es, por ello, un primer modelo de poesía relacionado con un ejercicio de la memoria. El epígrafe, asimismo, está marcando una muy útil coordenada poética en el poema de Octavio Paz. Si, por lo tanto, se trazara un registro de poemas que atiendan a lo autobiográfico, específicamente en la fase de la infancia, habría que iniciar con el poema de Wordsworth y, a partir de allí, ir siguiendo el rastro de esta misma búsqueda en la poesía mexicana. Nombres como Ramón López Velarde, Octavio Paz y Coral Bracho serían evidentes en dicho mapa. En ese rastreo, sin duda, aparecerían muchos otros poemas y poetas del país.

[122] Un análisis comparativo de ambos poemas podría extenderse por varias páginas más. Sería interesante identificar y explicar la presencia de formas naturales en los dos textos (el fresno en Paz y la higuera en Coral Bracho), o los elementos relacionados con el agua y la luz, o los recursos de percepción y sensación que sirven para reconstruir la casa de la infancia en ambos poemas. Asimismo, otros poemas y poemarios de Octavio Paz podrían vincularse en distintos aspectos a *Ese espacio, ese jardín*: en "Vuelta" y "Piedra del sol" se aprecia un ejercicio de la memoria con ciertas afinidades al que ocurre en el libro de Bracho, mientras que en *Ladera este* la experiencia de la plenitud y del presente eterno es equiparable a la del poema de Coral Bracho.

3.6 VOCABULARIO

Conviene ahora realizar un breve examen del vocabulario del poema. Señalaré las palabras frecuentes relacionadas con tres ejes: la sensación, la memoria y el espacio. Muchos de estos vocablos no sólo son recurrentes en este libro, sino en toda la obra de Coral Bracho. Son, entonces, marcas léxicas que configuran tanto el estilo y la búsqueda formal de la autora, como sus preocupaciones temáticas y el modo en que se relaciona y percibe su entorno. En el caso de *Ese espacio, ese jardín*, agruparé en cuatro categorías el vocabulario recurrente:

1. Palabras de determinación.
2. Palabras de sensación y percepción.
3. Palabras de espacio, vacío, movilidad y detenimiento.
4. Palabras de tiempo.

La primera categoría, palabras de determinación, corresponde al vocabulario que enfatiza lo percibido. Es un léxico que sirve para brindar atributos autónomos y detallados a distintos elementos. En el mismo título del libro ya se observa lo anterior: el demostrativo *ese* (30);[123] que figurará a lo largo del poema con otras palabras de igual índole: *esa* (33), *esas* (6), *este* (9), *esta* (9), *esos* (4), *estos* (1), *aquel* (3) y *aquella* (1). La función gramatical de estos demostrativos, como se sabe, es la de singularizar o especificar un referente (son unidades deícticas). En el caso del libro de Coral Bracho, tal singularización produce, a su vez, una reflexión de la realidad, una vía para profundizar la percepción y, además, la presencia de un sujeto que participa activamente de su entorno. Este último rasgo es esencial para el

[123] Entre paréntesis, e inmediatamente después de cada palabra que señale, agrego el número de veces que dicho vocablo figura en el poema.

entendimiento del poema: el sujeto que señala la realidad (“ese mar”, “ese dolor”, etcétera) debe localizarse allí mismo, sólo es posible señalar *todo eso* en el momento presente, aun cuando ese tiempo presente ocurra mediante un ejercicio de la memoria. De modo que los elementos singularizados del recuerdo, al recuperarse a través de los demostrativos, se vuelven presentes, existen justo ahora. Aquello que existe no es lo que está propiamente en el espacio, sino lo que la percepción del individuo logra señalar.

En esta misma categoría, habría que añadir el posesivo *su* (144) y la forma plural *sus* (43); con este adjetivo se singulariza una materia, espacio, sensación o percepción. Aquello que se designa cobra especificidad cuando se le añaden atributos de pertenencia. La función de estos vocablos (además de los demostrativos), es la de definir, objetivar y particularizar ciertos atributos que son percibidos; acto que implica una interacción plena del sujeto con su entorno.

Dentro de este mismo grupo de palabras de determinación, encontramos el verbo *ser* conjugado en la tercera persona del plural: *es* (67); el número de coincidencias de este verbo crece si se añade el plural *son* (9). Lo interesante es que, la mayoría de veces, este verbo no se utiliza de forma copulativa (como núcleo de predicado nominal), sino en su acepción de *haber* o *existir*. “Es también la nieve”, “Es el bufón”, “Es la espesura oculta”, “son los recuerdos que se entrelazan”, no están definiendo un elemento previo, más bien señalan que todo eso existe en un espacio y tiempo determinado. Además, cuando en el poema se designa y define la realidad con este verbo, se está confirmando la participación plena del sujeto con un entorno (de allí que el *es* funcione como palabra de determinación). Esta participación activa se sustenta también porque el verbo *ser* está conjugado en tiempo presente, por lo que el discurso poético deja de ser un testimonio para tornarse representación de eventos que suceden en un instante actual. Este verbo, en dichas circunstancias, suele operar como

elemento reiterativo (casi siempre colocado a manera de anáfora), lo cual le otorga uniformidad y ritmo a todo el poema.

Otras palabras relacionadas con la determinación son: *gesto* (6), *línea* (5), *rasgo* (3). Pero en estos casos, la relación no es tan estrecha, simplemente se trata de vocablos que aparecen para dar cierta definición y objetivación a alguna circunstancia, estímulo o forma material. Por ejemplo, cerca del final de poema, se dice que los muertos:

> De un sueño a otro
>
> nos llevan.
>
> De un sueño a otro nos trazan, nos transparentan
>
> Como rasgos muy tenues en un paisaje.
> Como respiros.
>
> [IX, 79-83]

Es decir, los vivos son, para los muertos, tenues rasgos. Estos versos apuntan, como en muchos otros casos, a una idea de lo sutil, de lo apenas sugerido. Aquello casi imperceptible es donde se destaca la apreciación, la búsqueda sensorial de lo aparentemente oculto conduce a una exploración definida.

Por otro lado, el vocabulario que alude a sensaciones y percepciones es el modo en el que se manifiesta un espacio particularizado. El encuentro sensorial constata la participación del sujeto con un entorno; aun cuando éste es un escenario que ocurre en la memoria. En el siguiente capítulo se analiza la función de los estímulos sensoriales; por ahora, basta con presentar el siguiente cuadro donde se mencionan las palabras relacionadas con percepción y sensación, así como el número de veces[124] que figuran en el libro:

[124] Se escribe entre paréntesis el número de coincidencias. Cuando el vocablo señalado en la tabla esté en singular, significa que en el libro puede aparecer con diferente morfología: femenino, masculina, plural. Si aparece en infinitivo, implica que en el libro figura de forma conjugada. ¿femenina?

TABLA 2. PALABRAS DE SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN

Atributos visuales	Atributos táctiles	Atributos sonoros	Atributos olfativos	Atributos elementales
Luz (23)	Suave / suavidad / suavemente (16)	Voz / voces (16)	Olor (6)	Agua (11)
Mirar / mirada (21)	Tocar (15)	Risa (9)	Aroma / aromados (2)	Viento (9)
Sombra (11)	Intacto (9)	Silencio (8)		Fuego (4)
Blanco / blancura (9)	Bordes / bordear (7)	Cadencia / cadencioso (5)		Tierra / terrazas / terregal (4)
Transparente / transparencia / transparentar (8)	Fino (5)	Eco (4)		Aire (1)
Claro / clarísima / claridad (7)	Tenue (5)	Hilaridad (3)		Piedra (8)
Reflejo / reflejar (7)	Roza / roce (5)	Callar (2)		Nieve (4)
Iluminar (6)	Frescura / fresco (5)	Escuchar (2)		
Azul (5)	Espesura (5)			
Acendrar / acendrado (5)	Peso / espesor (5)			
Oscuro / oscuridad (4)	Leve / levedad (3)			
Nítido (4)	Tacto (2)			
Alumbrar (3)	Textura (2)			
Negro (3)	Caricia (2)			
Color (2)	Seda (2)			
Traslucir (2)	Delicado (2)			
Rojo (2)	Impalpable (1)			
Verde (1)				
Amarillo (1)				
Rosado (1)				
Sepia (1)				

De manera breve, y sin entrar aún en el análisis, se advierte que el sentido predominante es la vista. Muchas de estas palabras se relacionan con la claridad y la transparencia; aunque también llama la atención que *sombra* y *oscuridad* sean vocablos frecuentes. Se trata de elementos contrastantes que interactúan con otras nociones dicotómicas: materia/vacío,

silencio/voz, plenitud/muerte. En cuanto a las alusiones táctiles, son mayoritarios aquellos vocablos que evocan cierto tipo de liviandad, ligereza o superficies; la conciencia del contacto fino es un modo de percepción que implica mayor detenimiento; y, en consecuencia, una integración plena del individuo con su entorno. En lo referente a los atributos sonoros, las risas y las voces suelen relacionarse con la claridad; todo esto, a su vez, mantiene una conexión problemática con la presencia de la muerte: ésta es, en ocasiones, parte de dichos elementos; en otras, se manifiesta como aquello que permaneció oculto por décadas. El vocabulario que alude al olfato, si bien es breve, sobresale que la palabra *olor* sea la primera del poema: la experiencia sensorial inicia en el olfato y de allí se va abriendo a otros sentidos: "–Olor de musgo. De gardenias / entre madera mojada. / –De barro tibio entre viñedos.". Por último, viento y agua son elementos de alta presencia en el poema, ambos se vinculan con el tacto y lo transparente; son atributos tanto táctiles como visuales. Cabe resaltar que el agua (y su relación con los bordes, superficies y las formas cambiantes) es uno de los vocablos más predominantes en la obra de la autora; Adolfo Castañón lo advierte en los primeros tres libros de Bracho:

> Si hubiese que aislar en la poesía de Coral Bracho una palabra engendradora y matriz, ésta –tierra– sería una; la otra sería agua, con toda su cauda hirviente de voces líquidas, acuáticas, ondulantes y, entre ambas palabras, el territorio pulposo de los centros evasivos, de los bordes en que se da la transfiguración reordenadora de la luz en el tiempo y de la voz en el espacio. Así, el enunciado se da naturalmente como el curso líquido de la voz por la roca ignorada o bien olvidada en lo ya dicho.[125]

Agua y tierra se vinculan con los "centros evasivos" a los que refiere Castañón; y ello tiene clara correspondencia con la propuesta rizomática de la autora.[126] Y, en el caso de *Ese*

[125] Adolfo Castañón, "Aquí otra cosa: Coral Bracho", en Coral Bracho, *Huellas de luz*, México, Conaculta, 1994, p. 12.
[126] Vale la pena revisar la ya mencionada tesis de maestría *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*, de Sarai Trejo García, UNAM, México, 2012.

espacio, ese jardín, habría que agregar *viento* como una tercera palabra engendradora; incluso aquí más frecuente que *tierra*, tal vez porque el viento, al evocar los aparentes vacíos, interactúa con los espacios donde habrá de revelarse la presencia de la muerte.

La tercera categoría, palabras de espacio, vacío, movilidad y detenimiento, se relaciona también con el modo en que se interactúa con un espacio pleno. Dentro de esta sección, encontramos el vocabulario de la siguiente tabla:

TABLA 3. PALABRAS DE ESPACIO, VACÍO, MOVILIDAD Y DETENIMIENTO

Entre (66)	Abierto / abrir (22)	Espacio (13)	Cruzar (11)	Quietud / quieto / aquietar / inquietar (9)
Centro / centrar / centrado / acentrado (9)	Fluir / fluido / fluidez (9)	Jardín (8)	Amplio / amplitud (6)	Lugar (6)
Bosque (6)	Umbral (6)	Extensión / extenderse (6)	Oculta / Ocultarse (6)	Estancia (5)
Lentitud / lentos (5)	Sala (5)	Ceñir / ceñido (4)	Casa (3)	Puerta (3)
Superficies (2)	Laberinto (2)	Esconderse (2)	Abrevaderos (2)	Cuartos (2)

Después de los adjetivos posesivos *su* y *sus* (187), el verbo *ser* en las conjugaciones *es* y *son* (76), y los demostrativos *ese*, *esos*, *esa*, *esas* (76), la preposición *entre* (66) es la palabra más común en todo el libro. Conviene mencionar los verbos *entrever* (4), *entreverarse* (2) y *entrelazar* (2), cuyo prefijo *entre* indica un punto intermedio. Todas estas palabras, de algún modo, definen el tema del libro y sus principales líneas de exploración poética: el instante presente (*es*, *son*); la participación plena del individuo con un entorno y el modo en que profundiza su percepción (*su*, *sus*, *ese*, *esos*, *esa*, *esas*); y la revelación de la muerte en los

vacíos y los espacios (*entre*). Uno de los fragmentos del libro donde más se evidencia el vínculo de la muerte con la preposición *entre* es:

> La muerte,
> ya lo sabemos, estaba ahí. Y no porque alguno
> fuera a morir de pronto, o en poco tiempo,
> ni en unos años. Estaba ahí, como siempre,
> entre las bancas y las palmeras.
> Estaba ahí, entre los vendedores,
> como un respiro o como un rasgo.
> Como una línea en las baldosas. Sonreía
> sin malicia, sin impostura, y era un espacio
> entre los alcatraces. [IV, 86-95]

Es notorio que la palabra *entre* asigna espacios y vacíos, así como la materia colocada para crear dichos huecos: "entre las bancas y las palmeras", "entre los vendedores", "entre los alcatraces". Esta percepción del vacío, del "entre", sólo es verificable por la existencia de formas físicas y tangibles: bancas, palmas, alcatraces y personas. De allí que la participación activa en el entorno se muestre como una toma de conciencia de lo que se percibe y, por lo tanto, también de los espacios y sus aparentes vacíos. El espacio vacío, entonces, cobra un significado distinto: allí se localiza algo que antes no estaba manifiesto: la presencia de la muerte. El espacio, por sí mismo, no es tan obvio en un primer avistamiento; convendría aquí recordar el Tao Te King: "Se moldea la arcilla para hacer la vasija, pero de su vacío depende el uso de la vasija". Si la muerte es (o está en) ese espacio, entonces es difícil verla, aun cuando siempre se encuentre allí; por eso, los atributos con los que se define son: un respiro, un rasgo, una línea, una entidad que sonríe sin malicia ni impostura.

En la cuarta categoría, es *tiempo* (18) el vocablo más importante y frecuente. De sus dieciocho apariciones, quince de ellas aluden a una interpretación espacial o material.[127] El tiempo suele convertirse en *ese espacio* o figurar en él: "*El tiempo / es un trazo fino / sobre el vasto poliedro.*", "Es el tiempo inasible. // Es el trazo que se abre en el umbral, en su gozne; / en el embrión de su espesura.", "las planicies que cimbran y atraviesan el tiempo". El primer ejemplo, "*un trazo fino*", se relaciona con una idea de sutileza, la cual también afecta al tiempo. En el caso de "Es el tiempo inasible…", el verso sugiere cierta noción de vacío: el tiempo no se puede asir, tal como un espacio vacío. Y en el último ejemplo, las planicies, aun cuando son una entidad espacial, se localizan en el tiempo de tal modo que lo atraviesan; es decir, el tiempo es un entorno aún más grande que los espacios físicos. Otro aspecto que llama la atención es que el tiempo suele representarse con atributos luminosos: "Abrías el oro / del estanque / y en él abrías el luminar del tiempo", "Tiempo que irradia / entre las hojas"; el tiempo, al ser contemplado como un espacio abierto, se torna luminoso. La luz del tiempo-espacio permite el descubrimiento y la evocación de ciertas formas colocadas en el entorno. Además, el tiempo cobra una dimensión espacial debido a que, si ese espacio se localiza en un momento pasado (en la infancia de la poeta), necesariamente el espacio concierne a una temporalidad determinada.

Finalmente, falta mencionar otras palabras de esta última categoría: *instante* (6), *infinitud* (2), *fin* (6), *eternidad* (1), *día* (3), *noche* (17), *anochecer* (1), *principio* (5), *comienzo* (1), *transcurrir* (2). Todos estos vocablos suelen aparecer en imágenes figuradas, muchas veces crean una relación conflictiva con la idea de un tiempo lineal y la presencia de la

[127] Recuérdese lo ya dicho en el primer capítulo sobre "Percepción temporal", donde el tiempo también cobra matices espaciales y materiales que se corroboran a través de la percepción (el vuelo de una mosca) y de estímulos táctiles.

muerte. Como se dijo, la muerte[128] hace existir al tiempo, lo materializa; y, si la muerte es frecuentemente una presencia sutil, el tiempo también lo es; de ahí que palabras de esta categoría también estén relacionadas con conceptos de la liviandad.

Para cerrar este apartado, conviene añadir que entidades como el bufón (13), los niños (10, considerando, *niña*, *niño* y *niños*), el nautilus (3), la zorra (4) y el jaguar (5) son importantes en la dimensión simbólica del libro. De hecho, como se verá en el siguiente capítulo, bufón y muerte son presencias contrastantes (la muerte es la reina; el bufón es el padre) que proveen de sentido la evocación de la infancia de la poeta.

3.7 ESTRATEGIA RÍTMICA

Ese espacio, ese jardín es un largo poema en verso libre con estrofas y versos irregulares. Si cualquier modelo versal (ya sea un poema configurado desde la métrica tradicional, o un poema en verso libre) se fundamenta en algún aspecto rítmico relevante (convencional o no), habría que identificar los componentes que actúan como ejes reguladores y productores de ritmo[129] en *Ese espacio, ese jardín*. A continuación, explico tres marcas que configuran la estrategia rítmica del libro: el encabalgamiento, las reiteraciones morfo-sintácticas y los paralelismos.

[128] La palabra *muerte* figura 18 veces en el poemario. Por cierto, *vida*, sólo 7 veces.

[129] En los estudios de versificación, el concepto de ritmo suele ser problemático al poseer múltiples interpretaciones. No obstante, partiré de la definición general propuesta por O. Brik: "se llama ritmo a toda alternancia regular, independientemente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético, la alternancia de las sílabas en el tiempo; el ritmo coreográfico, la alternancia de los movimientos en el tiempo.", véase: Ósip BRIK, "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan TODOROV (edit.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978, p. 107. En cuanto a la noción de "ritmo poético", habría que añadir que, dentro de las modalidades del verso libre, la alternancia no necesariamente recae en la distribución silábica sino en otros aspectos fónicos, semánticos y visuales, como se explicará en estas páginas.

Isabel Paraíso en *El verso libre hispánico* propone la existencia de dos formas versolibristas: el verso libre de ritmos fónicos y el ritmo de pensamiento.[130] Para el primer caso, la autora parte de los cuatro parámetros fonéticos establecidos por Rafael de Balbín en su libro *Sistema de rítmica castellana*: ritmo de cantidad (metro), ritmo de intensidad (acento), ritmo de timbre (rima) y ritmo de tono (estrofa). Con base en este esquema, Isabel Paraíso advierte que en los estudios métricos hispanoamericanos se considera, además, la pausa como un quinto componente del ritmo.[131] Es decir, dentro de la métrica tradicional, existen cinco soportes rítmicos: metro (medición silábica), acento, rima, estrofa y pausa. A partir de los cuatro primeros componentes, Paraíso propone que se forman "así, «a priori», cuatro modalidades del versolibrismo".[132] No obstante, como se verá en las siguientes líneas, ese quinto rasgo rítmico, la pausa (y la cesura), puede constituir por sí mismo otra modalidad versolibrista.[133]

La organización versal en *Ese espacio, ese jardín* se sustenta en un singular uso de pausas encabalgadas, las cuales suelen sugerir equívocos o cambios inesperados. Esto produce que la reiteración de los encabalgamientos se convierta en un agente regulador. Es cierto que en el paradigma de la métrica tradicional el encabalgamiento se presenta como una excepción o anomalía,[134] mientras que la frecuente coincidencia entre unidad sintáctica y

---

[130] Véase en: Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p. 57.
[131] *Ibid*. p. 56.
[132] *Ibid*. pp. 56 -57.
[133] La pausa que marca el final de un periodo versal y el inicio de otro suele relacionarse con la esticomitia (coincidencia entre unidad del verso y unidad sintáctica). Si en los modelos versolibristas cada verso corresponde a una unidad sintáctica, sin importar el número de sílabas o distribución de acentos, se podría decir que la esticomitia actúa como eje regulador. Sin embargo, cuando el poema en verso libre es frecuente el encabalgamiento, éste podría estimarse también como un agente de regularidad. Esticomitia y encabalgamiento son fenómenos observables desde la noción de pausa versal; por lo tanto, estudiar el verso libre bajo estos fundamentos quiere decir que la pausa es el principal factor rítmico a considerar.
[134] Rudolf Baehr así lo señala: "La variante más importante en relación con lo expuesto respecto del fin de verso es el encabalgamiento. […] en la poesía culta se emplea ocasionalmente para lograr determinados efectos rítmicos y para evitar la monotonía". Véase: Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 31-31.

versal (esticomitia) es la instancia reguladora. Pero en el libro de Bracho el encabalgamiento actúa como entidad rítmica debido a su aparición reiterada. Para volver a los procedimientos de recurrencia y sorpresa que menciona Octavio Paz (y que revisamos en el anterior capítulo), el encabalgamiento, en el poema de Bracho, opera de forma de forma recurrente, mientras que la sorpresa se localiza en el curso sintáctico que es interrumpido por los cortes versales. Las pausas, por lo tanto, casi siempre se presentan como marcadores que rompen la frase sintáctica. En consecuencia, la irregularidad en las estrofas y en los versos se explica, en parte, porque el modelo versolibrista utilizado en *Ese espacio, ese jardín* está sustentado en el encabalgamiento:

Los muertos vuelven también allí.

De allí nos miran; nos reflejan. Nos orillan

a ver.
Unen

la luz del tiempo, las estancias abiertas, incesantes;
del tiempo, su entramado acaecer,
sus desbordadas resonancias en el cenit
de una alcanzada desnudez: este gozo que vuelve,

nítido.

Esta radiante

hilaridad. Esta risa que funda
y su fisura.
[IX, 55-66]

En estas doce líneas hay siete encabalgamientos. Salvo el primer verso, los demás actúan como versos encabalgantes y/o encabalgados:

TABLA 4. EJEMPLO DE ENCABALGAMIENTOS

VERSO	FENÓMENO VERSAL
Los muertos vuelven también allí.	Esticomitia.
De allí nos miran; nos reflejan. Nos orillan	Verso encabalgante.
a ver.	Verso encabalgado.
Unen	Verso encabalgante
la luz del tiempo, las estancias abiertas, incesantes;	Verso encabalgado (encabalgamiento estrófico), y verso encabalgante.
del tiempo, su entramado acaecer,	Verso encabalgado.
sus desbordadas resonancias en el cenit	Verso encabalgante.
de una alcanzada desnudez: este gozo que vuelve,	Verso encabalgado (encabalgamiento sirremático), y verso encabalgante.
nítido.	Verso encabalgado (encabalgamiento estrófico).
Esta radiante	Verso encabalgante.
hilaridad. Esta risa que funda	Verso encabalgado (encabalgamiento estrófico y sirremático), y verso encabalgante.
y su fisura.	Verso encabalgado (encabalgamiento suave).

Además del encabalgamiento (o debido a éste), la disposición gráfica del poema es un factor a considerar dentro del modelo versal. Si el ritmo, para su realización acústica, precisa de una ejecución sonora en el plano temporal, su registro tipográfico desempeña, asimismo, un papel fundamental en el espacio físico del poema impreso. De allí que la lectura del poema sea tanto gráfica como sonora, esta cualidad corresponde a “una forma híbrida de depositar

el poema (que se recibe oral y visualmente)".[135] Con esto no se está planteando que *Ese espacio, ese jardín* sea un poema visual; pero, sin duda, ciertas marcas visuales (versos aislados, estrofas y palabras desplazadas, y una suerte de "blancos irregulares" que resultan de la medida variable de los versos) sugieren que el carácter espacial-gráfico le otorga algún sentido adicional a una de las principales marcas semánticas del poema: la noción de espacio.[136]

En segundo lugar, las reiteraciones morfosintácticas contribuyen también a la estrategia rítmica. La anáfora es la más frecuente:

> Cada sol que se asienta en su blancura deja un mar de quietud,
> cada moneda suave,
> cada hoja precisa y redondeada un umbral,
> un silencio que envuelve.
>
> [VI, 10-13]

En la enumeración final: "…un umbral, / un silencio…", se presentan dos frases pertenecientes a un mismo paradigma. Este mecanismo de reiteración también es habitual en el poema: "Un alfil; un perímetro. / Una fisura que así respira.", el cual está cercano al asíndeton, que también se presenta en el libro. En otros casos, la anadiplosis aparece junto con la anáfora y otras enumeraciones:

> Ellos, los muertos, nos miran con sus ojos ahondados,
> con su encendido corazón, y un desconcierto de niños,
> un sobresalto desolado nos toca,
> una tristeza oculta.
> ¿Dónde?
> ¿Dónde dejamos ese espacio?

[135] P. Jauralde Pou, citado por María Utrera Torremocha, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010, p. 159.

[136] Uno de los puntos fundamentales de estudio en esta tesis (sobre todo, en los siguientes capítulos) es el espacio como lugar de representación para el ejercicio de la memoria. Sin embargo, no está de más llamar la atención en el posible vínculo (si bien, poco discutible para el objetivo de esta tesis) entre el espacio como tema central del libro y el espacio físico del poema impreso.

Y en sus ojos precisos y extrañados miramos
esa misma pregunta:
¿Dónde? ¿Dónde dejamos,
dónde dejamos ese espacio?

[II, 98-107]

Al igual que las palabras de determinación, mencionadas en el anterior apartado, este tipo de reiteraciones ayuda casi siempre a definir o profundizar un evento, una cosa, una sensación, o un modo de interacción con el espacio. De hecho, el poema se espacia sintácticamente a través de estos despliegues creados por aposiciones, anáforas y anadiplosis. Las insistencias son primordiales en el ejercicio de la memoria (el recuerdo, en sí, es repetición). Sin embargo, estas reiteraciones del último ejemplo también apuntan a una angustia o incertidumbre: "¿Dónde? ¿Dónde dejamos, / dónde dejamos ese espacio?"; aquello que todavía no ha sido revelado se señala por la insistencia de las preguntas.[137]

En tercer lugar, los paralelismos semánticos (que Isabel Paraíso agrupa en los ritmos de pensamiento) son también agentes rítmicos y suelen guardar relación tanto con los encabalgamientos como con las reiteraciones morfosintácticas. Pongamos como ejemplo nuevamente los versos mencionados páginas arriba:

Mira tu mano.
Mira la moneda girar;
mira los gestos

[137] Crear enumeraciones a través de preguntas para expresar un lamento o una angustia es un recurso frecuente en distintas tradiciones. Por ejemplo, se ha utilizado para comunicar la pesadumbre de la ausencia de la amada, como en Catulo: "quae tibi manet uita? / quis nunc te adibit? cui uideberis bella? / quem nunc amabis? cuius esse diceris? / quem basiabis? cui labella mordebis?", o en Garcilaso: "Tu dulce habla ¿en cúya oreja suena? / Tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿Por quién tan sin respeto me trocaste? / Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste? / ¿Cuál es el cuello que como en cadena / de tus hermosos brazos añudaste?". En otras ocasiones, son preguntas retóricas que manifiestan una incertidumbre ante el paso del tiempo, como en Manrique: "¿Qué se hizieron las damas, / sus tocados, sus vestidos, / sus olores? / ¿Qué se hizieron las llamas / de los fuegos encendidos / de amadores? / ¿Qué se hizo aquel trobar, / las músycas acordadas / que tañían? / ¿Qué se hizo aquel dançar? / ¿Y aquellas ropas chapadas / que traían?", o como en Juan Gelman, donde las preguntas enfatizan el dolor por la desaparición del hijo: "¿tu mucha perfección te salva de algo?/ ¿acaso no te duelo / te juaneo / te gelmaneo / te cabalgo como / loco de vos / potro tuyo que pasa / desabuenándose la desgraciada?/ ¿esa que llora al pie de mis muereras? / ¿acaso no te soy para padrearte? / ¿me vas a disculpar que te hije mucho?"

trabar su espacio, su secuencia. La sensación
de su secuencia;
mira el gesto que engendra
la sensación,
el cuerpo nítido que esboza,
que articula; es un pájaro

arqueado este vacío, es una línea enmarañada
su interludio burlón.

[I, 66-76]

En los versos anteriores es notoria la reiteración de elementos semánticos y paralelismos léxicos;[138] repeticiones que mayoritariamente se ordenan en un modelo versal específico: cada unidad sintáctica suele corresponderse con dos líneas articuladas por un encabalgamiento. Aquí, además, se constata que el encabalgamiento deja de ser la variante para convertirse en un rasgo de regularidad fónica. Este fenómeno, que aparece desde el primer poemario de la autora, ya lo había observado Israel Ramírez en su tesis doctoral: "Coral Bracho crea un patrón formado por unidades versales en las que dos de ellas recuperan, por repetición, aspectos sonoros, visuales, sintácticos y posicionales para lograr ese estado de continuidad íntimo que le atribuimos al ritmo."[139]

Desde una perspectiva del verso tradicionalmente medido, las tres cualidades rítmicas mencionadas podrían considerarse como fenómenos secundarios dentro de los modelos de versificación de la métrica tradicional. Sin embargo, la ausencia de regularidades métricas, acentuales, estróficas y de rima provoca que otros rasgos cobren relevancia; tales como el encabalgamiento, las repeticiones sonoras y los desplazamientos versales.

---

[138] A este tipo de regularidades en los aspectos semánticos, Isabel Paraíso las nombra como versificación paralelística y verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas; ambas modalidades las agrupa dentro del ritmo de pensamiento o semántico. Véase: Isabel Paraíso, *op. cit.*, p. 389.

[139] Israel Ramírez Cruz, *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*, México, UNAM, 2014, p. 215.

4. HACIA LA EXPERIENCIA DE LA MEMORIA

4.1 CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Es necesario partir de la idea de que el poema es un hecho verbal. Independientemente de su ejecución, sus estrategias discursivas, su contexto, su temática o sus motivaciones, el poema opera como una realidad del lenguaje. En el caso de *Ese espacio, ese jardín*, es innegable que la memoria y el recuerdo son uno de los ejes temáticos; sin embargo, no es preciso reflexionar directamente sobre la memoria,[140] más bien requerimos indagar en cómo ésta se representa desde un particular manejo de recursos e imágenes poéticas.

Es cierto, en el capítulo teórico de esta tesis desarrollo una aproximación del papel de la memoria en la creación lírica, apenas algunas coordenadas que nos permiten llegar a un punto más específico: el ejercicio de la memoria en el libro que nos atañe. Por lo que sería una labor infinita, y fuera de estos propósitos, documentar dicho tema desde un gran marco de enfoques y referentes: históricos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, neurocientíficos y filosóficos, principalmente. Será mucho más útil asumir que este poema es el resultado de una elaboración donde se evoca la infancia, y, en un sentido más amplio, es una exploración de la memoria a través de un lenguaje poético.

No es, para el objetivo de esta tesis, el proceso de la memoria en sí lo que nos debe llamar la atención, sino sus consecuencias formales y poéticas, el modo en que esta realidad verbal (el poema) constata dicho proceso mnémico. Ultimadamente, ello nos debe conducir a vislumbrar el poema como un proceso especial de la memoria. Este objetivo cobra mayor

[140] Cómo opera en términos neuroquímicos, cuáles mecanismos de este proceso son equiparables a la función de la memoria en la poesía. Finalmente, y con base en lo anterior, qué procedimientos mnémicos específicos se advierten en el poema de Coral Bracho.

importancia puesto que el poema de Coral Bracho no es deliberadamente una reflexión sobre el ejercicio de recordar y donde se toman como ejemplo evocaciones de la infancia, sino que es, en buena medida, una representación del instante pleno a través de la evocación de ciertos episodios de su niñez (ello puede traer como consecuencia una reflexión posterior en los lectores sobre qué significa recordar). Por otro lado, no debemos olvidar lo dicho en el capítulo primero: *Ese espacio, ese jardín* es una meditación sobre la persistencia de la muerte en ciertos eventos personales ocurridos en la infancia. Es decir, el tema no es el recuerdo como tal, sino su interacción y transformación con la muerte.

Las diversas indagaciones en distintas áreas sobre el tema de la memoria conducirían a esta investigación a otros terrenos que son, sin duda, atractivos, pero desvirtúan nuestros propósitos. Resulta, por ejemplo, tentador detenernos a discutir los límites entre memoria e imaginación. Quizás la lectura de *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricœur es llamativa para replantearse los objetivos de este trabajo, sobre todo esta sugerencia:

> […] debe procederse, lo más que sea posible, a la separación de la imaginación y la memoria. La idea guía es la diferencia, que podemos llamar eidética, entre dos objetivos, dos intencionalidades: uno, el de la imaginación, dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otro, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad, constituye la manera temporal por excelencia de la "cosa recordada", de "lo recordado" en cuanto a tal.[141]

¿Cuál sería, entonces, la finalidad comunicativa de *Ese espacio, ese jardín*? ¿Su objetivo es la imaginación? ¿Es la recuperación de la memoria? Quizás la misma autora lo respondería si citara apenas el título de su discurso de recepción del Premio Xavier Villaurrutia, que le fue otorgado justamente por este libro: "El lenguaje: punto de partida y punto de llegada". Esta noción, si bien parece tautológica y metapoética (el tema del poema es el poema), nos

[141] Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, (traducción de Agustín Neira), Buenos Aires, FCE, 2004, p.22.

hace fijar nuestra atención en el poema visto como una realidad verbal, una entidad elaborada con palabras. Pueden existir marcas imaginativas o mnémicas en ese discurso, pero su finalidad es la creación de un poema extenso.

Ese espacio, ese jardín surge, además del hecho de recordar, de una actividad imaginativa impresionante. Sin embargo, no por algunas formulaciones de tinte ficticio dentro del poema (el bufón, o la muerte como una madre), éste se debe considerar como un simple discurso imaginativo o ficcional.[142] Por otro lado, la rememoración como tal es un procedimiento distinto al de la escritura poética: hay una evidente diferencia entre escribir un recuerdo y escribir un poema cuya temática sea un recuerdo. En efecto, *Ese espacio, ese jardín* es un poema lírico donde se evoca la infancia, pero no es exclusivamente la escritura de un recuerdo ni tampoco su elaboración ficcional. Es conveniente plantearnos, entonces, que el objetivo principal del poema tiene que ver con el lenguaje y sus consecuencias poéticas; por lo menos, así es como lo prioriza la misma autora en el discurso ya referido:

> Adentrarse en los territorios del lenguaje significa, para la poesía, recuperar lo que en él ha desgastado y opacado su uso habitual. Recuperar el brillo, el peso, el color original de las palabras, reencontrar su densidad de materia moldeable, de fuerza conducible, de movimiento y sopesar los efectos de sus combinaciones es una parte del proceso creador del poeta. Otra, simultánea, es la de entrever y entretejer la multiplicidad de sentidos que sus posibles combinaciones generan: De la fusión de esos sentidos con la gestualidad sonora del lenguaje (sus ritmos, sus cambios de tono, su densidad, su ligereza...) surge el lenguaje poético. De su organización, a la vez plástica y musical, en un espacio que no sólo lo enmarca sino que contribuye también a la generación de sentidos y despliegues cinéticos (ya que en él se distribuyen, entran en contacto o se aíslan las palabras) surge el poema.[143]

[142] Desde luego que el bufón o la *muerte-madre* no tienen un carácter ficcional en el libro de Bracho; pues, al tratarse de un poema lírico, cualquier atributo susceptible de considerarse ficticio es más bien una representación figurativa o simbólica; recordemos que "The demarcation between the fictional and the nonfictional ought not to be confused with that between the figurative and the literal. A poem can be fictional without the use of a single trope, but it can be nonfictional even when grammar appears to fail" (Véase "Fiction" en *The Princeton Encyclopedia, op., cit.,* p. 484); sin embargo, conviene momentáneamente considerar una posibilidad ficticia sólo para enfatizar que ello conduciría a un tipo de discurso diferente al poético, tanto en su finalidad como en su medio.

[143] Coral Bracho, "El lenguaje: punto de partida y punto de llegada", *op. cit.*

Tal como se aprecia en ese párrafo, su principal preocupación es la del lenguaje poético y de la capacidad que éste tiene para crear nuevos sentidos. Incluso, convendría añadir que la finalidad de *Ese espacio, ese jardín* no es la recuperación de la memoria, sino la recuperación de una experiencia sensible por medio de la capacidad sensible del lenguaje[144] y, por lo tanto, la impresión o emoción verbal que nos permite hallar en las palabras una experiencia casi sensorial. El lenguaje, metafóricamente, posee texturas, brillos, elasticidad, plasticidad. Es tan potente este efecto en el poema de Bracho que fácilmente nos podríamos olvidar de que se trata de una metáfora, y quizás podríamos aventurar reflexiones como: "es un poema que nos hace tocar, oler, sentir la luz, etc.". La tarea consiste en explicar por qué sucede esto, y no sólo registrar la impresión lectora.

4.2 Referentes biográficos concretos

Pese a enfocarnos al análisis crítico del poema como una experiencia del lenguaje, es pertinente contar con algún horizonte biográfico que nos permita identificar cuáles son los recuerdos evocados en el libro. Esto servirá, sobre todo, para enmarcar las acciones del poema; las cuales no figuran en un orden evidente y cronológico, sino que se van entremezclando, e incluso son momentos que coexisten en una sola tirada de versos.

[144] En esta recuperación se transluce otra: la búsqueda por trasladar al presente el asombro de la infancia. En una charla, Coral Bracho explica: "Una cosa que es constante en el poema es que la infancia es algo que debemos tener siempre presente en la vida", y agrega que la poesía "permite mirar las cosas como las mira un niño, con el deslumbramiento y la fascinación como los puede ver un niño por primera vez o las primeras que lo ve. Y eso es lo que perdemos también por la vida cotidiana, así como el lenguaje pierde sus posibilidades de asociar cuando nos comunicamos con él todos los días, y en la poesía lo recupera.", nótese la estrecha relación entre recuperación del lenguaje poético, del recuerdo y de la fascinación que tienen los niños. "Charla con Coral Bracho, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023", en el canal de YouTube: Difunde CUCSH. https://www.youtube.com/watch?v=oCnkr0dzTl8&t=1643s

La autora relata (en las entrevistas ya mencionadas) ciertos recuerdos localizables en el poema: el carácter alegre de su padre, la convivencia con él (sobre todo pocos días antes de morir) y otros familiares, una casa de campo en Temixco, una estancia de un año (o poco más) en Zacatecas (cuando ella tenía cinco años), las festividades de las Morismas de Bracho, la visión de una zorra blanca en la nieve en Canadá, y una roca de color blanco. Otro recuerdo que la poeta refiere en entrevista es el de la visión del agua dentro de una alberca; asimismo, es notoria la presencia del mar y, quizás, la de un jaguar,[145] pero de estas dos imágenes Coral Bracho no ofrece algún detalle en las entrevistas consultadas. A continuación, y a propósito de estos recuerdos, comparto cierta noticia biográfica que considero relevante para el acercamiento crítico a este poema.

En primer lugar, conviene referirnos al título en este ámbito vivencial: *Ese espacio, ese jardín*. En el capítulo primero se mencionó que, para la autora, la escritura de este poema se convirtió, metafóricamente, en su espacio y su jardín. En entrevista,[146] sin embargo, expresa que el espacio y el jardín es la infancia. También es probable que, en el caso del jardín y la casa aludida en el poema, se refiera sobre todo a uno o varios recuerdos en Temixco:

> Mi padre era ingeniero, y construyó una casa para él, su hermana y su hermano, con sus familias, en Temixco, cerca de Cuernavaca. Él estaba construyendo una carretera, y de pronto este terreno, pues había la posibilidad de comprarlo. Entonces fue una infancia maravillosa porque íbamos las tres familias los fines de semana a Temixco, había una alberca […]. Éramos muchísimos, éramos seis nosotros [los hermanos de Coral], siete mis primos y dos mayores.[147]

---

[145] Si bien cabe la duda sobre el jaguar con un absoluto valor metafórico. Sin embargo, tomando como referencia que la zorra sí es un recuerdo concreto, puede que pase lo mismo con el jaguar.

[146] Esto lo expresa en el video titulado "Conversación con la poeta Coral Bracho", del canal de YouTube: EAFIT+, https://www.youtube.com/watch?v=5tBhWBgy7uw&t=880s

[147] "Charla con Coral Bracho, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023", en el canal de YouTube: Difunde CUCSH. https://www.youtube.com/watch?v=oCnkr0dzTl8&t=1643s Además, en la entrevista para EAFIT+ agrega que dicha casa la llamaron "La quinta Coral".

Respecto al carácter jovial de su papá, la autora dice: “Yo tuve una infancia muy hermosa. Éramos seis hermanos, un padre que para mí fue muy importante, cariñosísimo, muy inteligente, muy alegre”.[148] En esa misma charla, a propósito de la figura del bufón en el libro *Ese espacio, ese jardín*, agrega:

> muy pronto apareció un personaje que era el bufón, que no estaba planeado para el libro, y que yo quise sacar… Siempre he querido dar libertad, darme una libertad total de adonde me llevan las cosas. […] El bufón me hacía ruido porque era, además, mi papá; y había muchas cosas que tenían que ver con eso y con recuerdos. Hasta que me di cuenta de que, claro, el bufón es el que está viendo. Es el sentido de la muerte finalmente.[149]

La presencia del mar y la visión del jaguar son, lo más probable, otros recuerdos, aunados al de una zorra blanca, de la que sí hay cierta mención en entrevista: “Hay otros elementos que aparecen también, de viajes. En Canadá hay una zorra blanca… y el sentido de la zorra blanca con la muerte, que limpia las casas.”[150] Como se constata, los elementos planteados en el poema suelen tener una razón biográfica, recuerdos en concreto, por lo que el jaguar y el mar (incluso presencias arbóreas: cedro, sándalo, eucalipto, higuera, jacarandas y almendro) son presumiblemente referencias de carácter real, rememoraciones específicas.

Sobre el recuerdo de una enorme piedra blanca[151] (“Nuevos ocasos y nuevos lirios despertaron la roca. / La roca blanca / y majestuosa. [IV, 11-13]), Coral Bracho cuenta una experiencia particularmente llamativa:

---

[148] “Charlas magistrales con Coral Bracho”, en el canal de YouTube: Instituto Cervantes Nueva Delhi, https://www.youtube.com/watch?v=qU_PWuiVYhk&t=660s

[149] *Ibid*.

[150] *Ibid*.

[151] También aparece una máscara blanca y una tortuga de piedra; puede que se trate del mismo recuerdo, puesto que ambas menciones están cerca de una evocación al mar: en el verso 177 de la primera parte se lee: “Es el mar reverberando sus formas”, y después de una pausa (marcada con el signo del florón ❦), agrega: “Es la máscara blanca / en el bosque de plata. En él se pierde y reaparece. / Es la tortuga de piedra / frente al azul” [I, 81-84]

> Fue un viaje que hicimos a Mazatlán. Es muy curioso porque es el recuerdo de una piedra blanca muy luminosa, y además la frase "una piedra blanca". Y yo, hasta hace muy pocos años, pero de veras poco, regresé a Mazatlán y me preguntaron que si había estado allí. "Sí, sí, de muy pequeña", no había cumplido ni dos años. "¿Y te acuerdas de algo?" Pues me acuerdo de una piedra blanca, y también me acuerdo que me decían que debajo de las piedras había un animal.[152]

Es posible también que en el poema se aluda a un recuerdo específico relacionado con el agua vista desde el fondo: "*Agua* / *de fluida luz*. *Agua* / *de entramados relieves*" [II, 13-15]. O en caso de que no se refiera exactamente a ese hecho, sí remite a un momento fundamental para comprender el estado de percepción sensible que habita no sólo en este libro, sino en toda la obra de la poeta. Sobre este recuerdo, Coral Bracho expresa:

> Debo haber tenido tres años. Fuimos a Tequisquiapan con mi abuelo, mi hermano y yo, y un primo. Entonces había en un hotel unas albercas muy chiquitas. Y en un momento que mi abuelo se fue por unas toallas o por algo, mi hermano dijo "ay, qué tal será saber nadar", y yo sin más dije "yo sí sé nadar", y me metí, pero todavía no sabía yo que era peligrosa el agua, me metí sin ningún temor, me cubrió el agua, y fue un deslumbramiento, una cosa tan bella: toda la luz, las luces extrañas del agua, los colores distintos del agua, azul y verde, sonidos extraños, estaba yo absolutamente enloquecida, como si me hubieran cambiado de planeta de un instante a otro, yo decía: qué es esto. Y en eso mi abuelo me saca del pelo.[153]

Por último, es indispensable mencionar la tradición de las Morismas de Bracho. Esta actividad data de 1830. Es un festejo para recordar, principalmente, la batalla de Lepanto de 1571, se realiza entre el 29 de agosto y el primero de septiembre de cada año (sólo se ha suspendido en cinco ocasiones: 1862, 1914, 1934, y en 2020 y 2021 debido a la pandemia). La representación ocurre a espaldas del cerro de la Bufa, en las lomas de Bracho. Durante esos días, se representan multitudinarias contiendas donde miles de personas (entre 12 mil y 20 mil, pero se estima que en 2023 fueron 29.500) interpretan diversos papeles; los más

---

[152] "Cobertura FIL 2023 - Coral Bracho, Inteligencia, Imaginación y Poética. Una charla con Gabriela Bautista", https://udgtv.com/podcast/guadalajara/cobertura-fil-2023/coral-bracho-inteligencia-imaginacion-y-poetica/204078

[153] "Charla con Coral Bracho, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023", *op. cit.*

sobresalientes son moros y cristianos. Se trata de una puesta en escena donde colabora buena parte de la población, y los diálogos son expresados sobre todo en versos octosílabos. En el capítulo siguiente menciono la importancia de este recuerdo como un hecho iniciático; por lo pronto, transcribo parte del relato que Coral Bracho comparte en entrevista:

> Yo me apellido Bracho y había algo que era muy impresionante, los Morismas de los Bracho, una representación que hacían todos los años (que siguen haciendo ahora), son miles de personas participando en ella, y que era la lucha entre los cristianos y los moros. Y duraba tres días,[154] era una representación que hacían en el monte. Y la gente iba y acampaba, participaba la mitad del pueblo. Y me acuerdo que mi padre nos llevó a verla[155] y era muy impresionante, pero sobre todo el final era todavía más impresionante porque estaban en caballos y corrían por el monte, había una batalla. Y en un momento se van los cristianos, se van los moros y regresa un cristiano con la cabeza del moro. Para mí que tenía cinco años, era algo muy realista. Y luego entraban a la capilla de los Bracho. Yo era Bracho.[156]

Esta escena es relevante tanto por la evocación al padre (quien la llevó al festejo), como por haber escuchado una representación en verso (los primeros versos que la poeta escuchó), y además por la impresión de ver una cabeza ya sin cuerpo[157] (quizás un primer acercamiento con la muerte). En la séptima parte del poema se registra ese cuadro:

> una cascada de caballos:
>
> alaridos, antorchas; vienen
> a galope, entre la lluvia, es el rey, son los cristianos
> en torrentes, por fin,
>
> grandes arroyos negros.
>
> Y ahí, en el centro, en esa lanza
> –como un rescoldo
> inverosímil

[154] Las actividades inician desde el 29 de agosto. En el primer día se representa el martirio de San Juan Bautista. Los siguientes días se escenifican otros dos acontecimientos, uno relacionado con las Cruzadas, el coloquio de los Doce pares de Francia, y otro con la Batalla de Lepanto de 1571.
[155] La festividad dura tres días. En otra entrevista la poeta cuenta que su padre la llevó el último día, cuando sucede la decapitación.
[156] "Charlas magistrales con Coral Bracho", *op. cit.*
[157] Para este efecto, realizan una réplica de la persona que interpreta a Alí Bajá, comandante de la flota otomana, quien fue muerto por un disparo en la cabeza, y después lo decapitaron.

(su estridencia), como un error
irreparable,
una fractura fulgurante su sesgo añil–

la cabeza del moro.

[VII, 30-43]

Todos estos recuerdos son los que habrán de presentarse (algunos con mayor frecuencia; otros no) a lo largo del poema. Con base en las entrevistas, se deduce que en este libro se exploran los momentos más memorables de la infancia de Coral Bracho, esta búsqueda es de recuperación sensitiva, y dichos recuerdos son problematizados con una reflexión sobre el papel de la muerte en el desarrollo de nuestras vivencias.

4.3 El proceso de la memoria

Además de reiterar que mi investigación no procura exponer los mecanismos de la memoria que permiten la escritura del poema, sino ver al mismo poema como una manifestación especial de la memoria, es también pertinente no perder de vista que la única vía para reconocer el ejercicio de la memoria es a través del mismo poema, esa entidad verbal. *Ese espacio, ese jardín* es entonces tanto el resultado verbal y poético de un proceso imaginativo de la memoria, como un proceso que transcurre conforme se lee el poema. En este apartado, sólo me enfoco en proponer cuáles son las etapas, constatables en el mismo poema, que permiten su escritura. Más adelante, en el quinto capítulo, hablo sobre este poema como un particular ejercicio de la rememoración.

El trabajo con la memoria en *Ese espacio, ese jardín* revela tres etapas por las que atraviesan varias imágenes del pasado para convertirse en un fenómeno verbal concreto llamado poema; el resultado será la concreción, particularización o condensación de una

experiencia.[158] En primer lugar, se eligen varias escenas y momentos específicos: la convivencia con el padre, un espacio doméstico, niños jugando, una zorra en la nieve, el mar, las Morismas de Bacho, principalmente. Después de la selección de los recuerdos, se toma de conciencia de la muerte y el espacio. Una tercera etapa corresponde a las decisiones verbales y formales del poema. Vayamos por partes.

Los eventos personales y pertenecientes a un tiempo ya transcurrido configuran un panorama que supone una primera etapa: la memoria selectiva; y más específicamente, el vínculo entre memoria corporal y espacial referido por Ricoeur:

> La transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse, y, más que ningún otro, vivir en… Es en la superficie de la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables. De este modo, las "cosas" recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. […] En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los "lugares de la memoria", antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico.[159]

Es indiscutible la presencia del cuerpo como entidad sensible y receptora, y su interacción con el espacio en el libro que nos ocupa. El lugar de la memoria, por ello, es el primer ámbito a atender; y el mismo título del libro, *Ese espacio, ese jardín*, así lo sugiere. De todos los lugares y momentos del pasado, la poeta selecciona un entorno físico particular, que cobrará mayor fuerza a través de los estímulos sensoriales que marcan la interacción de la poeta con el espacio. El lugar se particulariza cuando se nombra; es evidente la intención selectiva en

---

[158] Es decir, se acota la información del recuerdo en sus componentes de mayor significado para el poema; y a partir de éstos se profundiza en la experiencia, por lo que el poema también es el resultado de una "estructura superelaborada, sobretrabajada", en palabras de Helena Beristáin, quien además agregaría que la lengua poética "es acuñada por el poeta de manera no automatizada, no prevista, y aparece sembrada de sorpresas que constituyen otras tantas *desviaciones*, ya sea respecto de la lengua estándar, ya sea respecto de las convenciones poéticas aceptadas y establecidas. Ambas son formas de singularización que desautomatizan el leguaje poético", Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989, p. 34. Justamente es la singularización donde habrá de constatarse el proceso de filtración de la memoria.

[159] Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, *op. cit.*, p. 62.

el uso del posesivo *su* o *sus*, además del demostrativo *ese*, ambos recurrentes a lo largo del poema. Por supuesto, la rememoración de un espacio físico (y que fue real, llámese jardín, nieve, casa, mar) tomará una dimensión metafórica;[160] sin embargo, por ahora, es pertinente enfatizar que las palabras *espacio* y *jardín* se refieren, en primera instancia, a lugares físicos, tal como se subraya al añadírseles los posesivos del título.

Es complicado referir la exacta duración cronológica de lo acontecido en el poema; en parte por la interacción casi superpuesta de los espacios de la memoria, y en parte por la evocación del instante pleno). Sin embargo, como se explica en la introducción, los recuerdos pueden comprender un período de poco menos de una década: desde la evocación a la piedra blanca en Mazatlán (cuando la autora tenía casi dos años), hasta la convivencia con su padre en sus últimos días (cuando ella tenía diez años). Lo importante no es entonces el relato de una sucesión de eventos perfectamente acomodados en un periodo, sino la obtención de varios momentos bien definidos y su relación con la muerte, los vacíos y los vínculos sensoriales de la experiencia plena. No obstante, esta exploración no podría realizarse (o su realización sería otra) si no hubiera una acotación del tiempo, una selección de recuerdos; esta delimitación requiere, a su vez, segmentos espaciales en específico. Es decir, en primer lugar, se requiere una elección espaciotemporal donde se reproduce el recuerdo, así como de las situaciones ocurridas en ese estrato local y cronológico. En dichos términos, esta primera

[160] Los lugares específicos nombrados en *Ese espacio, ese jardín* suelen combinarse o yuxtaponerse. El objetivo no es transmitir una información referencial, sino utilizar dichos lugares como escenarios donde es posible la experiencia. Sobre un poema de Anton Ulrich, "Sterbelied" ("Canción de muerte"), Johannes Pfeiffer comenta: "hay aquí algo más que una simple información sobre la vida, más que la mera comunicación de una vivencia. Si únicamente se tratara de eso, sería inadecuada la intensidad y lo cerrado de una forma en cuanto tal" (véase: *La poesía*, Johannes Pfeiffer, [trad. Margit Frenk], México, FCE, 218, p. 104). Es pertinente y aplicable la cita anterior para el ejercicio del poema lírico: no se trata de transmitir una simple información (el recuerdo de un lugar, por ejemplo), sino que existe un proceso formal donde ciertas informaciones son tratadas de manera subjetiva. Por lo tanto, para la lectura de *Ese espacio, ese jardín* no es relevante constatar la veracidad de los lugares mencionados o sugeridos, sino que se debe atender al valor experiencial que el mismo poema otorga.

etapa es el *qué* del poema, el objetivo comunicativo: la rememoración de momentos emblemáticos de la infancia de la poeta (sobre todo, los últimos días de convivencia con su padre, pero también los recuerdos de su primera infancia), donde se rescata un espacio (la casa y el jardín, por un lado; el mar, la nieve y el espacio de las Morismas de Bracho, por el otro) para reflexionar sobre la muerte, el tiempo, la infancia y el estado pleno de una interacción sensorial.

Una segunda etapa se observa cuando, a través de la rememoración, es revelado un aspecto anteriormente oculto: la conciencia de la muerte.[161] Si la muerte es un nuevo elemento (nuevo porque antes no se había manifestado), entonces el pasado se reconfigura en función de esta presencia. La poeta no sólo está seleccionando algunos recuerdos de su infancia, sino además vislumbra que tomar conciencia de la muerte[162] trae nuevos enfoques a las representaciones espaciotemporales:

> *La muerte*
> *es el hilo de oro que enredamos entre los muebles,*[163]
> *entre las plantas límpidas del jardín.*
> *Es la palabra del inicio; es tu risa*
> *colmando*
> *con su fuente la casa, con su cristal sonoro*
> *el ámbito nuevo, eterno*
>
> [I, 3-9]

[161] Estas dos etapas (selección de los espacios y conciencia de la muerte) son previas a la ejecución del poema: en una se hace pertinente el ejercicio de la memoria y la reflexión sobre la muerte que motivará la temática del poema; la otra es el ejercicio de la representación de este proceso. Asimismo, no hay que perder de vista los dos ejes desarrollados en el libro: la recuperación de la infancia, el papel de la muerte en la memoria.

[162] La toma de conciencia es, en sí, la revelación central de todo poeta o ser humano. En palabras de Octavio Paz: "la poesía parte de la situación humana original —el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente— y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud". Es decir, de lo que se toma conciencia es del estado original humano: su finitud; Octavio Paz agrega: "El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, mas ese morir sólo se cumple en y por el vivir"; de allí que el poema de Bracho se fundamente tanto en la experiencia plena de la vida como en su contraparte: la conciencia temporal de los eventos. (Véase "La revelación poética", en *El arco y la lira*, Octavio Paz, México, FCE, 2008, pp. 147 y 150.).

[163] Ese "*hilo de oro que enredamos entre los muebles*" es el cuarto verso de todo el libro. Sin duda, el hilo dorado posee un carácter simbólico; en este caso representa sutileza y continuidad. Nótese, además, que el acto metafórico de enredar un hilo sugiere un punto de inicio para la recuperación de la memoria; hecho aún más significativo porque la imagen aparece al principio; es decir, existe una correspondencia figurada entre escritura e hilo: el hilo dorado comienza a enredar los muebles justo al comenzar el discurso; texto y tejido son equiparables metafóricamente.

La conciencia de la muerte sólo se verifica por la conciencia del espacio,[164] la cual también reconfigura el recuerdo de la poeta. El aparente vacío es de suma importancia porque allí se localiza lo que en un primer momento era imperceptible. Es por la resignificación del espacio que se constata un ejercicio de la memoria que va más allá de un recuento automatizado, la pertinencia del espacio suscita una revisión del recuerdo para obtener una información nueva y relevante:

> La muerte,
> ya lo sabemos, estaba ahí. Y no porque alguno
> fuera a morir de pronto, o en poco tiempo,
> ni en unos años. Estaba ahí, como siempre,
> entre las bancas y las palmeras.
> Estaba ahí, entre los vendedores,
> como un respiro o como un rasgo.
> Como una línea en las baldosas. Sonreía
> sin malicia, sin impostura, y era un espacio
> entre los alcatraces. Por momentos nos cruza
> o nos hace voltear. Algo
> preciso nos muestra entonces. Algo muy claro
> y demarcado.
>
> [IV, 86-98]

Estos trece versos son el hallazgo nuclear del proceso de revaloración del pasado. La oración parentética "ya lo sabemos"[165] representa la toma de conciencia, la irrupción de forma crítica en ese recuerdo: el pasado se revisita para problematizarse; no procura ser un testimonio,

---

[164] O, bien, el espacio corrobora la conciencia de la muerte: "La muerte es el vacío, el espacio abierto, que permite el paso hacia adelante", agregaría Octavio Paz ("La revelación…", *op. cit.*, p. 150). La importancia de los espacios y los vacíos no sólo se acentúa por la pertinencia de la muerte, sino por la revaloración de la vida al tomar en cuenta la finitud de la que Paz hace mención.

[165] Surge la duda, ¿quién es ese *nosotros* de "ya lo sabemos"? Puede, quizás, referirse a sus familiares involucrados a lo largo del poema; puede también ser un uso mayestático; o, bien, se refiere a los individuos directamente mencionados en esta escena; unos versos antes, escribe: "Alguien contaba entonces: / 'Era una boda. No lo supimos // hasta que dieron vuelta sobre esta esquina; / venían los músicos primero, algunos niños / y luego ellos: la novia, rebosante, rolliza / y entrada en años, / y el novio, jovial // y henchido de orgullo. Así / atravesaron el parque // embriagados de estruendo'". La formulación: "Era una boda. No lo supimos // hasta que dieron la vuelta…" se relaciona en sentido contrastante con "La muerte / ya lo sabemos": los mismo que no sabían que era una boda; ahora *ya* saben que ahí estaba la muerte.

sino un modo de proveer de nuevos significados ese espacio de rememoración.[166] Asimismo, la experiencia sensorial de la plenitud está marcada (o demarcada, como dice el final del fragmento) por la aparición sutil de la muerte (se anuncia como un rasgo); es casi imperceptible, de ahí que la muerte se defina como "un espacio entre los alcatraces": lo que ocurre entre los alcatraces[167] (motivo sensorial) es la muerte (motivo espacial e intangible). Pese a su levedad, la muerte muestra "algo preciso", "algo muy claro y demarcado": la misma conciencia de la muerte. Cabe resaltar que en estos versos no sólo hay conciencia de la muerte, sino también sutil presencia de la muerte: "Sonreía / sin malicia, sin impostura".

Si la muerte está entre las bancas, las palmeras, los vendedores y los alcatraces, lo relevante de estas presencias materiales es que necesitan acomodarse en el espacio para coexistir. Cada forma u objeto físico presupone necesariamente la existencia de un espacio o un vacío; en esos aparentes vacíos[168] es donde la muerte se revela. La muerte es tanto el vacío

---

[166] Es el principio de transignificación que propone Josu Landa en su *Poética*: "si el texto se aferra a su carga semántica, si permanece sin abrirse al proceso de realización poética, desde su propia conformación textual y desde su naturaleza significante, no terminará transformándose en poema"; estrictamente, Josu Landa se refiere a los significados ordinarios que son transgredidos en el poema: "el poema alcanza a ser tal cuando logra librarse de todo lo que le mantiene vinculado a los lenguajes, cuando acontece como realidad plenamente diferenciada. En suma, el poema implica un acontecer translingüístico; esto es, procesos que hacen rebasar los alcances ordinarios de los lenguajes" ("Principio de transignificación", en *Poética*, Josu Landa, México, FCE, 2002, pp. 90-91.). El espacio de la rememoración, en el poema de Bracho, se *transignifica* en un sentido jakobsionano (que no le es ajeno a Josu Landa); es decir, se rompe la referencialidad (lo cual daría paso a la crónica, el testimonio, u otros discursos) en favor de una entidad lingüística enajenada de significados directos.

[167] La elección de los alcatraces como elemento contrastante de la muerte sugiere una transgresión del estado edénico o del principio pasivo mencionados por Jean Chevalier en su conocido *Diccionario de los símbolos*, lo cual se refuerza al pensar en el color blanco de las flores. Esta dualidad entre alcatraces y muerte acentúa la noción conflictiva de temporalidad y finitud (que menciona Paz en "La revelación poética"), además de que trasluce el estado de angustia que señala María Zambrano: el ser humano, al ser consciente de sí mismo, afirma su existencia breve; es, como dice Zambrano: "Criatura consciente y nada más. A medida que se afirma lo de *consciente*, y se va tornando en fundamento de todo, se va afirmando también lo de nada más. La soledad se va ahondando, se va ensanchando y al fin la angustia aparece". La angustia en la imagen de los alcatraces ocurre, entonces, porque la contemplación no está libre de conceptos o atributos, sino que presupone una realidad más profunda y la conciencia de que la cualidad última de los alcatraces es su impermanencia: "Angustia; presentimiento dentro de la nada, de la caída de la propia existencia, del despertar en el pecado de ser uno mismo", agregaría Zambrano ("Poesía y metafísica" en *Filosofía y poesía*, María Zambrano, México, FCE, 2006, pp. 89 y 93).

[168] La representación de estos vacíos no despierta en sí una angustia por parte de la poeta; sin embargo, en ellos se entrevé el estado angustiante de la finitud. Es decir, podría pensarse que *ese espacio* denota la angustia del vacío, cuando en realidad es lo que metafóricamente llena ese vacío el detonador angustiante en el poema: la

como esa entidad intangible que lo llena o lo recorre. Este reconocimiento del espacio y la muerte delimita la elección de estímulos visuales, puesto que opera en función de lo que resulte relevante para ambos paradigmas. Todas las formas (bancas, palmeras, baldosas, alcatraces) poseen un nuevo significado porque son objetos que, en la reconfiguración del recuerdo, alteran su capacidad representativa. La poeta los ve de otro modo a medida que el espacio adquiere nuevas implicaciones en la rememoración.

Esta segunda etapa permite la elección de presencias físicas, materiales y orgánicas que interactuarán a lo largo del poema; es decir, ocurre un registro de un grupo de sustantivos que se utilizan de manera denotativa; se trata de entidades (seres vivos, elementos, cosas) que la poeta rememora, y que por alguna razón le parece oportuno nombrar para el desarrollo poético. Habrá otras palabras que no aparecerán en el poema, por ejemplo, *padre* es un vocablo ausente (aunque en la dedicatoria se lee: *A mi padre, Felipe Bracho Valle [1922-1961]*), pero esta ausencia no representa una omisión, sino una sustitución de la palabra por otra de orden metafórico.

La segunda etapa es, entonces, *por qué*, ¿por qué es necesario hablar de *eso* en el poema? La importancia se debe justamente a la toma de conciencia del espacio y la representación de la muerte como una presencia sutil en el vacío. Si esa revelación se hubiera dado en otro momento de su vida, el poema aludiría entonces a otro recuerdo. En

---

muerte. Esto es, en última instancia, la conciencia nuclear de toda revelación poética, como lo apunta Paz o Zambrano: "poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte" (María Zambrano, *op., cit.*, p. 57). Por otro lado, el espacio vacío suele ser intermedio en el poema de Bracho ("entre los alcatraces"); los vacíos, entonces, no están arrinconados, descentralizados u ocultos; por el contrario, son pertinentes y dan sentido al entorno y a la búsqueda poética. Lo que permite la construcción del texto es la observación problemática de los espacios: "El espacio intermedio del aparecer poético del lenguaje nos habla de un lugar de encuentro de las múltiples proyecciones cognitivas del ser, habida cuenta de que el intersticio debe pensarse como un hábitat virtual del conocimiento poético del ser-en-el-mundo, que puede o no actualizarse materialmente en forma de poema", agrega Iván Méndez, a propósito de la poesía de Coral Bracho ("El surco enamorado: Hacia una poética intersticial en la lírica de Coral Bracho", en *Alter texto*, vol. 4, 2013, Ibero, pp. 21-32, p. 24).

consecuencia, lo relevante no es el recuerdo exclusivamente sino los descubrimientos que la poeta obtiene en ese ejercicio de rememoración.

Una tercera y última etapa es la que necesariamente ocurre en el nivel del lenguaje poético; es decir, en las decisiones formales, en el ejercicio subjetivo del tratamiento verbal con fines líricos. Si previamente la poeta selecciona palabras denotativas como: muebles, plantas, jardín, casa; estas formas interactúan con otras que poseen un estado simbólico: muerte, hilo, oro, fuente, cristal, ámbito, respiro, rasgo, línea.[169] El poema de Bracho combina dos tipos de sustantivos: los que dotan de sentido material y referencial al recuerdo, y los que se presentan en sentido figurado. La poeta no sólo selecciona, en el nivel de la memoria, aquellos rasgos espaciales, concretos y materiales; sino que, en el nivel del lenguaje, se vale de sustantivos que principalmente operan a través de un juego metafórico.

En esta tercera etapa se aprecian todos los procedimientos formales;[170] entre ellos, la interpelación al padre, la descripción metafórica y alegórica de los espacios abiertos, domésticos y naturales; el uso del tiempo presente, el verbo *ser* conjugado en tercera persona: *es* (del que hablo más adelante); la prosopopeya para aludir a la muerte; la combinación de sustantivos abstractos y concretos: "es tu risa / colmando / con su fuente la casa, con su cristal sonoro / el ámbito nuevo, eterno"; o la combinación de sustantivos concretos que se presentan tanto de forma denotativa como metafórica:

> Un bufón muestra
> en la mano

[169] Sin adelantarnos al análisis, vale la pena mencionar que todos estos conceptos aluden a un estado de sutileza. Esta percepción sutil, además de ser una marca estilística, refuerza el carácter sintético (y muchas veces fragmentario) del poema: la economía verbal mantiene una relación estrecha con una especie de economía material, la sutileza de las cosas (cristal, rasgo, hilo…) suele ser representada (como se verá) a través de la búsqueda sintética e intraducible del discurso poético. Recordemos que la tendencia sintética del poema opera como una cualidad casi ineludible de todo texto lírico, tal como lo apunta Helena Beristáin (*op cit.*, p. 44-45), y como es comprobable en toda nuestra tradición.

[170] Varios de estos procedimientos se explican a lo largo de este capítulo.

> el tallado cristal: se ven las máscaras numerosas,
> su afilado perfil. Se ve el jaguar acechando
> entre juncales.
>
> [I, 185-190]

Aquí el uso de sustantivos admite un sentido referencial y uno figurado. Es posible la presencia real del almendro; pero el jaguar o la tortuga oscilan entre la metáfora y un carácter referencial. Todas estas decisiones verbales son la única manera de corroborar las etapas mencionadas; la capacidad selectiva, entonces, no sólo atañe a la memoria ni a las manifestaciones puntuales del recuerdo (muebles, risas, etcétera), sino además se relaciona con los procedimientos poéticos con que se lleva a cabo este ejercicio.

Existe, pues, una selección de la memoria, un descubrimiento en el recuerdo (la muerte y el valor representativo del espacio) y, en consecuencia, una selección de la materia verbal;[171] además de una serie de decisiones formales y estrategias compositivas. Como puede verse, en el poema se transmite una seria de episodios de la infancia, no con la finalidad de crear un testimonio, sino para identificar en el recuerdo (y a través de un acercamiento sensorial) un hecho que, antes, no se había revelado: la presencia de la muerte en los espacios domésticos. Pero esta revelación, por más significativa que parezca, tampoco se transmite

[171] Materia verbal que da como resultado un objeto: el poema. Es beneficioso detenerse brevemente en esta noción del poema como un particular objeto del lenguaje: el poema lírico no es el letrero que señala a la cosa, sino que es una cosa en sí; no sólo es una máquina de nombrar, sino una entidad autónoma o esencial donde se trasluce la esencia de lo que nombra; en términos de Heidegger: "Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, 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 palabra" (Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía*, México, FCE, 2014, p. 115.). Eduardo Milán, al evocar a Heidegger, resalta la realidad objetual del poema por encima de la representación del yo: "La invención ha sido sustituida por la expresión, la creación del lenguaje por el simple nombrar. Un Heidegger manoseado por una literatura de postal está a la orden del día. […] El deseo de Heidegger suponía una relación entre la palabra y el mundo. Pero ahora la maldición del yo ha caído entre los poetas que, por primera vez en lo que va del siglo, tienen 'mucho que decir', aunque ese *mucho que decir* ya haya sido dicho por todos" (Eduardo Milán, *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004, pp. 66-67.), desde luego, Milán reflexiona sobre el poema que prioriza a la anécdota y no a la esencia; pero aquí lo importante es rescatar que un poema, como objeto verbal, no es un simple documento de carácter anecdótico, o testimonial, o descriptivo; es una entidad en sí.

como si fuera el informe de un hallazgo, sino que el poema es la experiencia verbal de ese descubrimiento.[172] El poema no quiere llegar a esa conclusión, sino trabajar con dicho hallazgo; de allí que esta toma de conciencia figure desde el tercer y cuarto verso del libro: "La muerte / es el hilo de oro que enredamos entre los muebles…".

Si la poeta introduce un nuevo elemento en el recuerdo (la muerte) con el fin de reconfigurarlo, ello posibilita relaciones metafóricas que serán centrales en el transcurso del poema. En primer lugar, y sobre todo, la figura de la muerte como un síntoma, una percepción material (por ejemplo, el hilo de oro), o un espacio por fin develado. Los vacíos se tornan significativos debido a que existe una equivalencia metafórica entre muerte y espacio:

> Porque la muerte tiene, en el torneado corazón
> de la vida
> encajados sus vértices. Y con ellos inicia y en ellos abre
> una extensión:
>
> la del espacio que transcurre.
>
> [I, 61-65]

En segundo lugar, la figura del bufón es relevante puesto que estrechamente se relaciona con la noción de muerte-espacio. El bufón, como ya se dijo, es la representación metafórica del padre. El recuerdo de la hilaridad infantil adquiere una nueva arista: el padre causa la risa de los niños, y sólo en la realidad del poema (no la del recuerdo) se verifica que es un bufón contemplado por la muerte:

---

[172] Ésa es la urgencia observada por Eduardo Milán: "El riesgo del poema no consiste en la profundización en el pantano autobiográfico. El riesgo en el poema es, y será hasta nuevo aviso, formal. Y es en el mejor tratamiento de la forma poética desde donde puede surgir un criterio de novedad. No sólo en relación con la fachada formal del poema sino también en relación con su forma íntima. Y la forma íntima de un poema está dada por un manejo no instrumental del lenguaje merced a una política de descolocación del lenguaje respecto de lo que el receptor de ese mismo lenguaje espera", (Eduardo Milán, *op. cit.*, p. 66). La experiencia verbal no se sustenta por la anécdota, sino por las cualidades formales; el poema es, a fin de cuentas, una experiencia de la forma por la cual se evocan realidades subjetivas o una interacción del individuo con un espacio físico o simbólico.

La muerte,
a gatas entre los muebles,
interpone sus preludios:
las caobas rollizas

y advertir al bufón.[173]

–Cae dormido el bufón
sobre el sofá teñido de un verde líquido. –Aguamarina
entre guirnaldas lila.

A su izquierda
la mesita blanquísima.
Sus dedos rozan la moneda de luz.
[I, 17-27]

En este caso, la memoria selectiva admite principalmente registros materiales: muebles, sofá, "mesita blanquísima", sala. La presencia de la muerte delimita aún más el recuerdo y se observa una interacción de ésta con el padre. Después, las decisiones verbales y formales del poema propician que estos registros materiales del recuerdo se combinen con presencias metafóricas de corte predominantemente material: aguamarina, guirnaldas lila, moneda de luz. De nuevo se entrecruzan dos tipos de sustantivos concretos: los referenciales y los metafóricos.

[173] Nótese la perífrasis verbal en el verso "y advertir al bufón". Esta elisión refuerza la aparición súbita del bufón, y su vínculo con la muerte; de igual modo, contribuye a la propuesta fragmentaria del poema. Desde esa primera aparición, es indudable el contraste temperamental sugerido entre el bufón y la muerte. Las bufonerías, tal como lo expresa Bajtín en su célebre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, son la "válvula de escape" al carácter solemne y serio de las prácticas sociales: "la risa y el principio material y corporal asociados a ésta se expresaban libremente"; libertad permitida en (y a pesar de) los cultos oficiales de la Edad Media debido a que dentro de la bufonería era posible la manifestación corpórea y material de los humanos (véase, Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El conte*xto *de Francois Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2003, pp. 61-62). En el poema de Coral Bracho, la figura del bufón será el elemento simbólico que contrasta con la muerte; es, por un lado, la expresión corporal del espacio (mientras que la muerte es el espacio en sí); por otro lado, es la entidad hilarante que contradice la seriedad resultante al tener una conciencia de la muerte y la finitud. Más adelante, menciono con mayor detalle el juego significativo entre bufón y muerte; por ahora, no debemos olvidar la forma en que se presenta: "Cae dormido el bufón…", esto sugiere una participación más activa de la muerte: es ella la que va "a gatas entre los muebles", mientras que el bufón está dormido.

La muerte, por otro lado, pareciera oscilar (no sólo en los versos anteriores, sino a lo largo del poema) entre una abstracción y una presencia física. Es abstracción desde la realidad del recuerdo: se trata del pensamiento o el presentimiento de la muerte del padre, pero hay un cierto grado de concreción (prosopopeya)[174] dentro de la realidad poética; por ejemplo, en la cuarta parte del poema se lee:

> Canta suavemente la muerte
> en el umbral del patio,
> bajo el silencio de los limoneros.
> Canta con ardor maternal
> a quien la escucha.
>
> [IV, 35-39]

Unos versos antes, aparece esta misma noción de la muerte como una manifestación materna:

> Un parpadeo es el sueño,
> otro es la muerte que ahora canta
> con acendrada suavidad.
> Y su voz cadenciosa es un murmullo
> de madre joven.
>
> [III, 6-10]

El contraste entre padre-bufón y muerte-madre es aún más potente por su relación con la hilaridad y la sutileza: mientras que el bufón posee una "irradiada resonancia", la muerte apenas murmura o canta suavemente. El bufón se hace notorio, mientras que la muerte es

[174] Si bien la muerte suele definirse por medio de acciones humanas, no es, sin embargo, un arquetipo absoluto donde su caracterización opere simplemente como un personaje más. Recordemos que, al tratarse de un poema lírico, esta personificación no cumple con una finalidad actancial, sino que se trata de una consecuencia de un estado meditativo donde, a través del lenguaje figurado, se busca plantear una experiencia; en este caso, la forma en que la muerte (no el personaje, sino el fin de la vida) es una percepción apenas insinuada, por ello "canta suavemente"; es decir, se advierte con sutileza. En cierto grado, se cumple lo que dice Bajtín: "La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación", (Bajtín, *op. cit.*, p. 74); no obstante, aquí la muerte no se *carnavaliza* en "alegre transformación", solo pierde su entidad abstracta por una necesidad lírica donde la poeta *investiga* qué acciones metafóricas realiza la muerte en un plano sensible y de plenitud.

huidiza, por lo que es preciso afinar la percepción para advertir su presencia, aún más cuando ésta se localiza en los aparentes vacíos.

Pese a que, como ya se ha dicho, la muerte en el poema es sobre todo un espacio: aquel aparente vacío que ocurre entre algunas presencias materiales, esta noción intermedia se localiza también entre lo concreto y lo abstracto: presentimiento y prosopopeya. Es decir, la muerte no sólo es un punto en medio de dos presencias físicas, sino también es una entidad verbal que oscila entre lo referencial y lo metafórico. Esto es otra forma de corroborar que *Ese espacio, ese jardín* no sólo es un testimonio en verso, sino un poema donde la exploración de la memoria es en sí una experiencia del lenguaje.[175]

Todo lo anterior forma parte del *cómo* del poema, es la vía crítica para entender el proceso de la memoria, pero también la visión del recuerdo, el papel de las percepciones y los estímulos sensoriales, la noción del instante pleno y la experiencia poética. Todo ello, de lo que se habla a continuación, es el resultado de operaciones discursivas, estilísticas y formales.

---

[175] Lo que da como resultado un poema de la experiencia; concepto que en el siguiente capítulo se explora desde varias aristas. Por ahora, conviene tener en mente la noción del poema como objeto verbal, tal como lo señala, por ejemplo, Eduardo Milán en algunos planteamientos aquí ya referidos; o, bien, Josu Landa al hablar del principio de transignificación: "el acontecer del poema supone una peculiar consecuencia ontológica: que el texto permanezca como complejo verbal, al mismo tiempo que abandona el orden de realidad propio de los lenguajes. El devenir poema del texto comporta una alteración, una transformación ontológica en el ámbito normal de los lenguajes." (Josu Landa, *op. cit.*, p. 103). El "ámbito normal de los lenguajes" se evidenciaría si la muerte fuera sólo personaje o abstracción; sin embargo, en el poema de Bracho son ambas entidades simultáneamente, o más bien es una formulación en la que se abandona el lenguaje como instrumento referencial. En un testimonio se descarta el principio de transignificación porque la finalidad de ese discurso no consiste en fijarse en el lenguaje, sino en utilizar el lenguaje para evocar un recuerdo (aun cuando se precisen de metáforas); por el contrario, el poema (como complejo verbal) es el resultado de una "transformación ontológica": el poema no es una *cosa* que se transmite por medio del lenguaje, sino una *cosa* cuya materia es verbal. Nuevamente recordemos el título del discurso de Coral Bracho: "El lenguaje: punto de partida y de llegada".

4.4 LA REPRESENTACIÓN DEL RECUERDO

Ese espacio, ese jardín no sólo es la recuperación de uno o varios recuerdos, sino, en ciertas partes, la reflexión del acto de recordar. En el poema se sugiere una indagación sobre el recuerdo y qué representa. Como se verá, el recuerdo es principalmente una negación del tiempo cronológico; el tiempo, por lo tanto, cobra un sentido material y espacial. Tras esta anulación, el recuerdo afecta las formas y los vacíos, es una entidad capaz de colocarse espacialmente, de manera que todos los instantes evocados coexisten en uno solo. Hasta cierto punto, y dentro de la realidad del poema, la poeta no está rememorando, sino que experimenta un presente alterno (que es distinto a la linealidad del recuerdo) y múltiple:[176]

> Y alguien, tal vez, dirá: son los recuerdos,
> son los recuerdos que se entrelazan
> como briznas al sol,
> como estrellas vertidas sobre arena.
> Su universo es la sal
> que refulge un instante, y en otro instante
> se disuelve.
> Un reflejo es la mesa
> en la pequeña sala, otro el tiempo
> volcado
> que la tiñe. –Y no;
> son espacios continuos;
> hilan su rastro oculto
> y lo improvisan.
>
> [IV, 134-147]

[176] Multiplicidad que, sin duda, se relaciona con la memoria involuntaria de Proust. La ausencia de linealidad cronológica en los recuerdos de *Ese espacio, ese jardín* son producto de una vinculación sensible, plena y contemplativa con el espacio evocado: "la misma pasividad que sostiene la experiencia contemplativa opera en la manifestación de las imágenes ocultas en la memoria y determina la forma en la que puede producirse su actualización", así resume María Llorens el proceso de memoria involuntaria. Aun cuando dicha actualización del recuerdo se cumple en el poema de Bracho, existe una diferencia en el estado contemplativo de Proust y de la poeta mexicana: en el novelista la contemplación plena ocurre en el presente, en Coral Bracho el recuerdo es en sí el espacio de la plenitud, y lo que habrá de evocarse no es el recuerdo como relato sino la exploración sensorial de éste. (María Llorens, "La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin", en *Areté: Revista de Filosofía, vol. XXX, N. 2, 2018, pp. 305-331*).

La toma de conciencia del espacio, de la que ya hablé, aquí no sólo alude a la muerte, sino al mismo recuerdo. Los recuerdos son espacios continuos que se enuncian en tiempo presente. Es importante, sin embargo, recalcar que estos espacios, si bien ocurren en el mismo instante, no se superponen, sino que salen a la luz en distintos periodos del poema. Es decir, los recuerdos sólo adquieren relevancia conforme la poeta los va evocando y enunciando;[177] de allí que su aparición sea una experiencia cercana a la de ir iluminando alternativamente ciertos lugares continuos, los espacios "hilan su rastro oculto". Y si, por ejemplo, la poeta recuerda la noche, entonces: "Es la noche el lugar / que ilumina el recuerdo." [II, 28-29].

Quizás la siguiente comparación aclare un poco lo que intento explicar: *Ese espacio ese jardín* puede verse como un collage elaborado por fotografías que fueron tomadas en ciertos lugares y momentos significativos. Los grupos de imágenes corresponden, principalmente, al jardín, la nieve, el mar, la casa y las festividades de las Morismas de Bracho. Cada fragmento del poema pertenece a uno de estos grupos (que son un recuerdo), y lo que ocurre en los versos es un acercamiento donde se explora sensorialmente cada imagen. La poeta, en este caso, señala alternativamente las imágenes; señalar es escribir sobre ellas, echar luz sobre los recuerdos; y estos recuerdos, al tratarse de fotografías, son espacios físicos presentados de forma continua.

[177] Es interesante que para María Llorens el proceso de la memoria involuntaria tiene un devenir poético: "el descubrimiento poético de la memoria involuntaria implica, por un lado, dar con un pasado olvidado –que es actualidad en el interior– a partir de las sensaciones que provoca un objeto, a las que siguen las imágenes como relámpagos que nos revelan –en un momento extraordinario, fuera del dominio de la inteligencia, fuera del spleen– fragmentos del fondo subjetivo. Por otro lado, este descubrimiento es poético en tanto implica creación, un hacer con las imágenes en la literatura, un ejercicio de subjetivación a través de la escritura, un trabajo sobre la propia subjetividad que se exterioriza en primer lugar ante el propio sujeto mediante el acto de escribir." (María Llorens, *op. cit.*, p. 312). En *Ese espacio, ese jardín* es incluso más pertinente el descubrimiento poético del que habla Llorens; de hecho, es la finalidad real del poema. No es el relato del recuerdo, sino su transignificación.
.

Si los recuerdos son manifestaciones espaciales, su aparición es de forma segmentada. *Ese espacio, ese jardín* bien puede verse como un solo recuerdo presentado en distintos fragmentos (lo cual hace juego con la propuesta fragmentaria que menciono en el segundo capítulo), de modo que hay una serie de imágenes centrales que interactúan o se van intercambiando con distinta duración; son dos principales: la muerte y el bufón, y otras cuatro secundarias: la niña, la zorra, el jaguar y el mar. Estas imágenes, a su vez, evocan otras importantes. La muerte se relaciona con los espacios de la casa, la calle y el jardín. El bufón suele aparecer en los muebles y a veces en la calle; además se muestra cerca de los niños y sus risas. Por otro lado, niña, zorra y jaguar evocan nieve, luna, noche y bosque, principalmente. El mar, por su parte, se configura como otro espacio del recuerdo, en el que casi siempre está también la niña.

Las escenas, como ya se dijo, se intercambian e interactúan; y esta enunciación alternada forma unidades de significado que, de manera metafórica, se perciben como registros de luz. Para la poeta, este efecto es parecido al de un vitral:

> Esa acendrada magnitud, esa risa
> cristalina la aprehende y la formula aquí. Su desgranada
> transparencia. –En el tiempo, su cifra
> es un vitral:
>
> > Sus infinitas variaciones reflejan
> > esta irradiada resonancia: el bufón, su voz
> >
> > fijando el escenario,
> > sus entrañables cortinajes; la luz
> > que incide en el cristal.
> >
> > [I,52-60]

En este momento, por ejemplo, aparece la figura del bufón; después tendrá lugar otro cuadro, y así sucesivamente. Esta aparición dura poco, por lo que es muy breve la acción descrita: el

recuerdo de una voz y la forma de la luz. En otras ocasiones, sin embargo, se prolonga un poco más la situación:

> Y es el bufón que observa entre las matas
> y rompe el hilo: caen los caballos,
>
> caen las máscaras. Se alzan
> los tenues velos,
> (Como un rescoldo
> inextinguible; como un candil.)
>
> Rompe
> el bufón la red
> de los espectadores. –Pliega los toldos, los asientos.
> Barre el alarde de los puestos.[178]
>
> [VII, 48-57]

Aquí se le añade otro nivel de realidad al recuerdo. La acción[179] representada en los versos anteriores pareciera ser el cese de una ilusión. Si al principio del poema el padre establece el escenario, ya por el final corta o rompe la representación del recuerdo. Estos versos nos dan una pista importante sobre el significado del recuerdo en el poema: aunque la experiencia fue real, la interpretación del recuerdo sucede como una ilusión óptica ejecutada por el bufón. También aquí es donde la representación oscila entre imaginación y memoria, de lo que ya se habló en el capítulo segundo.

---

[178] Estos versos tienen un curioso parecido a los versos finales del último poema del *Romancero gitano*, el "Romance de Thamar y Amnón: "Y cuando los cuatro cascos / eran cuatro resonancias, / David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa.", se trata también de una interrupción de los hechos. En Coral Bracho, el bufón rompe simbólicamente la forma en que la poeta *transignificó* los recuerdos; en el libro de García Lorca, David corta las cuerdas como un acto simbólico donde concluye no sólo ese último romance, sino todos los poemas del libro ("cortó las cuerdas del arpa" es el último verso de todo el *Romancero gitano*).

[179] Entendamos *acción* no en un sentido narrativo o teatral, sino tal como lo define el diccionario: "Ejercicio de la posibilidad de hacer" o "Resultado de hacer". El poema lírico no es la negación de acciones o eventos que ocurren en el tiempo; simplemente su finalidad es otra. Al tratarse de un poema, las acciones (cuando las hay) operan en tanto contribuyan a la formulación y transmisión de una experiencia. Si el bufón "rompe el hilo y la red", este hecho no tiene como objetivo referir solamente la conclusión de una historia, sino la impresión de una imagen: aquella evocación figurativa e imaginativa de los recuerdos son interrumpidos por la misma representación bufonesca del padre.

Si bien estas dos imágenes del bufón, donde primero fija el escenario y al final rompe los hilos, podrían remitirnos a una linealidad consecuente y cronológica, lo cierto es que ello sólo es una capa de significación del poema. Es decir, desde ese bloque del recuerdo, el bufón presenta y disuelve una escena. Pero en la totalidad del libro, la aparición aparentemente aleatoria de reminiscencias busca transgredir toda linealidad; de hecho, la noción de fin y principio localizados en un mismo punto es referida en tres ocasiones; son las primeras líneas escritas después de la dedicatoria, se presentan en cursivas, alineadas a la derecha y con una tipografía menor a la del poema (a manera de epígrafe): "*En las últimas palabras / están contenidas las primeras*". Después, en el primer apartado se lee:

> Es el destino que se enreda
> sin voz
> como un capullo transparente. En el centro del fin
> está el principio; en el principio,
> el fin, sin ecos.[180]
>
> [I, 110-114]

Y unos versos más adelante:

> *A cada forma le das su nombre;*
> *a cada nombre*
>
> *su forma: Ahí,*
> *desde ese punto sin fin*

[180] La ruptura del tiempo cronológico desde la experiencia poética puede verse, desde la visión de Heidegger, como el resultado de la instauración de lo permanente a través de las palabras: "lo que permanece debe ser detenido contra la corriente […] Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. […] El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. […] el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente." (Heidegger, *op. cit.*, p. 115). Si el ser es permanente y el poeta nombra el ser de las cosas, la creación poética transgrede el tiempo lineal, de allí que el centro sea el principio y el principio sea el fin. La búsqueda de las esencias que menciona José Gorostiza es, en este sentido, una concepción heideggeriana, por lo que "la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original; de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción", añadiría María Zambrano (*op. cit.*, pp. 98-99). Es decir, la búsqueda de la esencia de la muerte y la plenitud del instante presente provocan a ruptura temporal en el poema de Coral Bracho; lo que se corrobora en la presentación múltiple de los recuerdos y en la misma reflexión del principio y el fin.

y sin principio, abres las aguas en la palabra justa.

[I, 147-151]

En estos versos se advierte un movimiento constante. Lo que se rememora es algo que siempre está ocurriendo (no tiene principio ni fin), aun si no se nombra. Por ello, ante la ausencia de partida y meta, todas las imágenes pueden presentarse horizontalmente y sin necesidad de ser jerarquizadas.[181] Existe una suerte de desbordamiento, pero de forma ordenada: el poema no combina deliberadamente recuerdos de todo tipo, sino que se enfoca en unos cuantos y los observa desde diversas aristas.

Esta disolución, además, fortalece el carácter hermético del poema: si la representación de los recuerdos se expresa a través de imágenes que carecen de término y ocurren perpetuamente, dichas imágenes poseen distinta naturaleza; algunas serán de corte simbólico, otras evocarán recuerdos específicos, y otras más tendrán cierta carga alegórica. Presencias tan extrañas como la zorra, el jaguar y el nautilus obedecen a esa formulación. Y aunque es verdad que este tipo de imágenes son más problemáticas de interpretarse, cumplen

[181] En este ámbito opera la propuesta rizomática del poema. El rizoma es una presentación acentrada de algún sistema, en contraste con las estructuras arbóreas de distinta índole (sociales, políticas, filosóficas). La ausencia de centro en *Ese espacio, ese jardín* se constata por la transmisión de recuerdos sin que uno de ellos opere como el principal. Es importante resaltar que la visión rizomática no descarta una búsqueda específica de la experiencia; es decir, el rizoma opera en la aparición de imágenes mnémicas, en los distintos modos de enunciación y en la múltiple interacción sensorial; sin embargo, no porque haya una propuesta rizomática y acentrada, el poema carece de temática central (la muerte que le da sentido a la plenitud de la vida). En este caso, *Ese espacio, ese jardín* no cumple con la aseveración de Sarai Trejo García, a propósito del rizoma "Los poemas de Bracho no dicen 'algo', no significan una cosa en específico, son un conjunto de saberes y experiencias que se muestran al lector como un trabajo hecho de diversos hilos que pueden ser tomados desde cualquier punto del poema"; (Sarai Trejo, *op. cit.*, p. 36), en efecto, son "experiencias que se muestran al lector", pero ello no anula un significado específico. Esto, de ninguna manera, sugiere que el trabajo de Sarai Trejo equivoque el análisis, sino que *Ese espacio, ese jardín*, a diferencia de *El ser que va a morir* (libro de donde Sarai Trejo analiza poemas), posee tanto un mecanismo rizomático como un tema central.

con el mismo fin que otros recuerdos: ser espacios[182] que la memoria provee de significados.[183]

4.5 PERCEPCIÓN, SENSACIÓN, MOVIMIENTO

En *Ese espacio, ese jardín*, desde el inicio, pareciera que la constatación del recuerdo se logra a través de los sentidos; aquí, sin embargo, debemos tomar en cuenta que el poema es una entidad verbal y un ejercicio del pensamiento; es decir, este proceso mnémico no se aleja de la propuesta platónica. Pero también es cierto que en ese ejercicio articulado por medio del lenguaje ocurre o, más bien, se representa un proceso de acercamiento sensorial. El poema no es la bitácora de una exploración perceptiva, sino el rescate sensorial de algunos recuerdos, y, además, una evocación de la participación corpórea ante dicha experiencia. La poeta alude a ciertos episodios de su infancia estableciendo un vínculo olfativo, táctil, visual y acústico, principalmente. Desde los primeros diez versos ya se evidencia la propuesta sensorial de todo el texto:

> –Olor de musgo. De gardenias
> entre madera mojada. –De barro tibio entre viñedos.
>
> *La muerte*
> *es el hilo de oro que enredamos entre los muebles,*
> *entre las plantas límpidas del jardín.*

[182] Para volver a la imagen del recuerdo como un vitral, otra metáfora afortunada es la de *Huellas de luz,* título de la primera reunión de la obra de la autora (1977-1992). *Ese espacio, ese jardín* es posterior a este libro, pero es claro que aquí se aborda más ampliamente la búsqueda de las reminiscencias como filamentos de luz que afectan al espacio y al tiempo en la realidad mnémica, y al lenguaje en la realidad poética.

[183] Ello se observa, sobre todo, en las partes VI y VII del libro, que podrían parecer las más herméticas, si no tomáramos en cuenta que aluden a las festividades de las Morismas de Bracho, y no al jardín o al espacio doméstico, que es más frecuente en otros sitios del poema; pero hay que insistir: la frecuencia con que aparecen ciertos lugares no provee de un carácter jerarquizador a los recuerdos, todos son eventos fragmentarios que a veces se entrecruzan o se confunden, tanto en el nivel mnémico, como en los niveles del discurso poético (metafórico o referencial).

Es la palabra del inicio; es tu risa
colmando
con su fuente la casa, con su cristal sonoro
el ámbito nuevo, eterno;
con su candor resplandeciente, con su ardor matinal

[I, 1-10]

El primer estímulo es olfativo, "Olor de musgo", y en seguida aparece el tacto "De barro tibio entre viñedos"; más abajo, la "risa colmando con su fuente la casa" es la presencia acústica de mayor importancia debido a que el recuerdo de las risas, tanto de los niños como del padre (el bufón), será recurrente a lo largo del poema. Por su parte, una serie de estímulos visuales permea en todo el libro; de hecho, los otros sentidos son con frecuencia supeditados a éste. La percepción[184] de las gardenias, no sólo es olfativa, sino también visual, pasa lo mismo con los viñedos, o con la imagen de la risa que se relaciona con la casa, y, por lo tanto, con la percepción de los espacios. David Huerta, en el prólogo a *Trait du temps / Trazo del tiempo* escribe: "Leer un poema de Coral Bracho es una experiencia parecida a la de entrar de pronto en un lugar sombrío y húmedo. El primero de los sentidos que resulta afectado es la vista, pero casi de inmediato es el tacto: sinestesia instantánea."[185] Aunque David Huerta se está refiriendo a los libros anteriores a *Ese espacio, ese jardín*, es claro que también en este libro la vista juega un papel importante. Pero, en este caso, además del tacto ("el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico"[186]), los otros sentidos también se involucran inmediatamente. Por otra parte, esta afectación visual

[184] Aquí conviene recordar lo dicho en el capítulo II: el poema no es el recuento de esa percepción, sino la creación verbal de una experiencia a partir de dicho estado. Desde la perspectiva heideggeriana, la poeta explora la esencia del espacio natural a través de los sentidos con el fin de instaurar dicha esencia en el lenguaje.
[185] David Huerta, "Prólogo" a *Trait du temps / Trazo del tiempo*, Quebec, UNAM, Aldus, Écrits des Forges, 2001, p. 6.
[186] Roland Barthes, "El nuevo Citroën", en *Mitologías* (Traducción de Héctor Schmucler), México, Siglo XXI, 1999, p. 93.

establece un juego con la realidad; lo que se ve en el poema no es sólo aquello que existió: el padre, los niños, una zorra; además, se aprecia el modo en que la poeta observa estos eventos, y, por lo tanto, su transformación. Recordemos aquí lo ya mencionado en el capítulo 4.1, "Recuerdos": Coral Bracho se interesa por desarrollar, a través del lenguaje, una experiencia a sensorial, elaborada por acercamientos perceptivos; allí se localiza el trabajo poético, la creación de imágenes, la elección verbal o los recursos poéticos. Finalmente, esta dimensión tanto verbal como sensorial es lo que produce asombro:

> Es una poesía para los sentidos y para la inteligencia: lo primero, porque su vocabulario está lleno de presencias naturales cuya evocación o invocación por medio del lenguaje articulado se dirige a la panoplia entera de las sensaciones; lo segundo, porque esas palabras configuran un paisaje —inteligible, a su manera—, en donde la razón se vincula con aquello que más notoriamente distingue a una mentalidad inquisitiva: la curiosidad y el asombro, no siempre en este orden.[187]

Por ejemplo, el "cristal sonoro", el "candor resplandeciente" o "el ardor matinal" son percepciones donde la vista puede combinarse con otro sentido para dar lugar a un planteamiento metafórico. En muchos de los casos, estas metáforas son, como lo advierte David Huerta, de naturaleza sinestésica. Hay otras partes del poema donde, además de la sinestesia, los estímulos sensoriales proporcionan un movimiento de las formas como si se trataran de entidades conscientes o desprovistas de una quietud predeterminada:

(Olor de lluvia al amanecer. corregir fuente
Olor que acerca e ilumina las tejas.
Desde un eje de luz: el día en que el agua alumbra
el terregal rosado. El resplandor de los arroyos
contra el fluir de la ladera.
El portal de la casa. La clara estancia
de su muerte; y su remanso.

Vimos su sombra descorrerse en la estancia como en el filo
de un domingo:

[187] David Huerta, *op. cit.*, p.12.

el sol licuando las terrazas,
el mar abriendo su lentitud.)

[I, 41-51]

El olor, además de iluminar las tejas, las va acercando; mientras que la ladera (entidad estática) fluye en relación contraria al movimiento de los arroyos y su resplandor. Otras imágenes que enfatizan el movimiento son "Vimos su sombra descorrerse", "el sol licuando las terrazas" y "el mar abriendo su lentitud". Estas percepciones manifiestan la casi completa anulación de la quietud; todo parece moverse, pero no de forma vertiginosa, sino delicada.

De cierta manera, es un acercamiento de la luz lo que permite tomar conciencia de una fluidez constante. Este hallazgo es parecido al que puede llegar algún físico que observe el movimiento de los fotones: desde una perspectiva poco rigurosa, pareciera que la luz es estática, pero al aproximarnos al fenómeno, nos daríamos cuenta de que existe un movimiento ininterrumpido. De igual modo, la reflexión poética de las imágenes trae como consecuencia el registro de un movimiento minucioso.[188] Y más aún: esta cuidadosa observación revela la presencia de la muerte.

[188] La observación detenida es consecuencia de la búsqueda de lo esencial (desde la visión de Heidegger, como ya hemos visto) en la poesía a través del lenguaje. Sin embargo, la misma interacción del individuo con el jardín suscita una experiencia de la quietud. Leer *Ese espacio, ese jardín* a la luz de *Loa a la tierra: un viaje al jardín* de Byung-Chul Han (o viceversa) podría conducir a una reflexión mucho más profunda del detenimiento. Por ejemplo, Byung-Chul Han escribe: "En el jardín vivo mucho más intensamente las estaciones. […] Jamás había prestado tanta atención a la luz. La luz mortecina me causa dolor. En el jardín las estaciones se perciben sobre todo corporalmente. […] Este mundo digital no conoce temperatura, dolor ni cuerpo. Pero el jardín es rico en sensibilidad y materialidad. […] Desde que trabajo en el jardín percibo el tiempo de manera distinta. Transcurre mucho más lentamente. Se dilata. […] El tiempo del jardín es un *tiempo de lo distinto*. El jardín tiene su propio tiempo, sobre el que yo no puedo disponer. Cada planta tiene su propio tiempo específico. En el jardín se entrecruzan muchos tiempos específicos. […] Es asombroso cómo cada planta tiene una *conciencia del tiempo* muy marcada, quizá incluso más que el hombre, que hoy de alguna manera se ha vuelto *atemporal, pobre de tiempo*. El jardín posibilita una intensa experiencia temporal. […] La espera incierta, la paciencia necesaria, el lento crecimiento, engendran un sentido especial del tiempo." El *tiempo de lo distinto* del jardín de Byung-Chul Han es equivalente a los *lugares demorados* que alude Perez Goiri y la *poesía dilatada* que menciona Milán (véase la nota 58 de esta tesis, en el segundo capítulo). La lentitud revela una forma distinta en la que el tiempo transcurre, ése es el punto de reflexión del filósofo surcoreano, mientras que, para Coral Bracho, la percepción del jardín (o su evocación) deviene en una experiencia del lenguaje. (Byung-Chul Han, *Loa a la tierra: un viaje al jardín*, traducción de Alberto Cirial, Barcelona, Herder, 2019, pp. 24-26).

Como ya he señalado, la reflexión sobre el pasado o la rememoración crítica trae una conciencia de la muerte. Faltaría añadir que este proceso reflexivo tiene una equivalencia en el poema: la cavilación del pasado es, dentro del texto, una observación cuidadosa y una descripción sensorial de algunos eventos relevantes; mientras que la conciencia de la muerte, es una representación a veces material en el poema; es un hilo de oro, por ejemplo. Llama la atención, sin embargo, que la muerte no suele ser una representación enfática y evidente, como la del bufón, la zorra, los árboles o el mar. La muerte, sobre todo, es una intuición: no es perceptible realmente, salvo a través de las metáforas o mediante la señalización de los espacios. Quizás por eso, en lugar de ver la muerte, la poeta escribe: "Vimos su sombra descorrerse en la estancia como en el filo de un domingo"; no se puede ver de forma directa, es necesario percibir su sombra; asimismo, esta comparación de elemento metafórico[189] "como en el filo de un domingo" contribuye a la imposibilidad gráfica y descriptiva de la muerte.[190]

El sentido de la vista predominará en el poema como un intento constante por localizar intuitivamente la presencia de la muerte; y también los otros sentidos abonan a este intento. Además, ya que las entidades nombradas en el poema poseen movimiento, la muerte no es la excepción. La muerte intuida no es una presencia estática, sino un estado sigiloso de

[189] Sobre los tipos de comparaciones, recomiendo la explicación de Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, donde la autora establece una diferencia entre comparación de términos denotativos y la comparación que se combina con las metáforas; es en este segundo grupo donde hay un cambio de sentido, tal como se aprecia en los versos citados arriba. (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 96-97),

[190] En las pocas entrevistas que ha concedido, la poeta Coral Bracho suele hablar de su interés por la ciencia, y su temprano deseo de ser científica. En *Ese espacio, ese jardín*, esta formulación perceptiva de la muerte guarda una curiosa analogía con la detección de la materia oscura en el Universo (y no es nada descabellado pensar que la poeta tiene noción de ello). La materia oscura, como su nombre lo sugiere, es imperceptible y, por lo tanto, descocida; los científicos, sin embargo, intuyen su presencia debdo a los efectos que ésta produce en la materia visible. Esta situación es semejante a la propuesta de Coral Bracho: la muerte no es realmente observable, pero a través de aquello que sí se observa (metafóricamente o no), se intuye su presencia entre la materia, o como otro tipo de materia.

fluidez, y esto justifica las constantes prosopopeyas que se aprecian en el poema: si la muerte puede moverse, es igualmente capaz de cantar, beber, enredarse y participar del entorno; de tal modo que se convierte en una espectadora:

> La muerte,
> como un laurel,
> bebe los ecos de las casas. Como un mastín
> las vigila,
> les abre un cerco en la maleza.
>
> Mira
> desde las puertas,
> Desde los muebles
> descentrados y entre el color
> de los objetos. Cuando cruzan dos líneas
> está ella allí. Está su vértice
> y su principio.
>
> [IV, 64-75]

Otra vez, la muerte sólo es definible mediante el uso de metábolas; en esta ocasión, a partir de elementos comparativos: *laurel* y *mastín*. Y es sólo este lenguaje figurado el que posibilita y constata sus acciones; por ejemplo, cuando se dice que "bebe los ecos de las casas", esta sinestesia no busca amplificar un significado preestablecido (mucho menos darle un ornamento), sino que este mecanismo metafórico es la única vía para obtener alguna información respecto a la muerte; y es un lenguaje que también ayuda a ubicarla en los espacios evocados por el recuerdo,[191] aun cuando se trate de sitios abstractos como "entre el color / de los objetos", o en el vértice y el principio de dos líneas.

[191] La evocación de los espacios a través del recuerdo corresponde a lo que Ricoeur llama memoria espacial y los "lugares de la memoria": "Las 'cosas' recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. […] en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los 'lugares de la memoria', antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico. Estos lugares de la memoria funcionan principalmente a la manera de los *reminders*, de los inicios de la rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla" (Paul Ricoeur, *op. cit.,* p. 62). En *Ese espacio, ese jardín*, los lugares de la memoria no son propiamente un apoyo para ahondar en el recuerdo, sino una vía para *transignificarlo*.

Los estímulos sensoriales también son necesarios para la exploración del espacio; más bien, los espacios son creados conforme la percepción se amplía o selecciona ciertos lugares. La dimensión espacial ocurre entonces paralelamente a la exploración: mientras se percibe, se crea; el espacio existe en tanto que determinados puntos se nombran alternativamente. Iván Méndez González se refiere a este fenómeno como un proceso de texturización; el espacio en el poema, dice el autor, no es estable sino un despliegue:

> El espacio poemático se funda en su habitar, que no es un permanecer, o al menos no es un regocijo en una extrañante fijeza. La condición de todo espacio poemático es la de mostrar su desplegarse. El ritmo es la condición de emergencia de una corporalidad siempre poematizante. Y ese hábitat del poema lo pienso de la siguiente forma: como dispositivo que acoge la posibilidad del sentido que puede no acontecer ya que se deja acompañar siempre por eso inconceptuabilizable[192]
>
> FALTA EL PUNTOPARA CERRAR LA CITA

Coincido con la visión de Méndez González sobre un espacio poemático que se despliega. Discrepo, sin embargo, en que el ritmo sea el motivo de creación. Desde mi punto de vista (o, por lo menos en *Ese espacio, ese jardín*), la relación sensitiva del individuo con el entorno es lo que motiva la evocación de los espacios.[193] Por otra parte, también observo que la corporalidad (o una conciencia corpórea) es de suma importancia para la interacción espacial. La poeta, más allá de evocar los espacios, se instaura en ellos metafóricamente, y esta acción produce un estado de inmediatez y cercanía con todo aquello que percibe:

> Amplios corredores se extienden sobre blancos pilares.
> Las terrazas abiertas sombrean las olas,
> y uno se interna y cruza
> por insondables extensiones.

---

[192] Iván Méndez González, "'Lugar que ilumina el recuerdo': háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez", en *Nudos*, 1 (1), 2017, pp. 38-56, p. 46.

[193] Aunque también cabe la duda sobre el concepto de espacio poemático. Iván Méndez en ciertos momentos parece referirse al espacio como una entidad donde es posible la creación del texto; en este caso, el ritmo sí proveería dicho despliegue. Pero si nos referimos al espacio como uno de los principales ejes temáticos del poema, entonces es el vínculo sensible el que condiciona su aparición. Y, en este sentido, lo que Méndez González nombra como espacio poemático sería un *locus*, es decir, un lugar del que se toma conciencia poética, y llega a adquirir dimensión simbólica.

> Va la mirada inaugurando los trazos,
> van las pisadas centrando la inmensidad.
>
> (II, 33-38)

Los trazos son inaugurados justamente porque existen a partir de quien los mira.[194] Además, la mirada y los pasos son una conciencia del cuerpo; y toda la interacción sensorial se relaciona necesariamente con el entorno, es la única forma de corroborarlo y particularizarlo. Ésta es una de las claves para entender el abordaje discursivo del poema: la reflexión sobre el tiempo, la infancia y la muerte se lleva a cabo a través de un proceso descriptivo en tiempo presente; allí se busca no sólo revivir ciertos momentos del pasado, sino las consecuencias táctiles, visuales, olfativas y sonoras que provocan dichos momentos. Aun cuando *Ese espacio, ese jardín* es un poema de la memoria, los recuerdos son presentados como eventos de plenitud donde un individuo interactúa físicamente con el espacio y descarta cualquier posible vaguedad.[195] La poeta no vacila respecto a lo que percibe pues, desde esta dimensión, ya no está recordando, sino que lo está viviendo. Por lo tanto, atestigua texturas, tonalidades, formas, sonidos y lugares específicos.[196]

---

[194] En este caso, desde un sentido platónico, el individuo quedaría sumergido en las apariencias. María Zambrano, al evocar el mito de la caverna, escribe: "Hay que salvarse de las apariencias, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta queda adherido a ellas, a las seductoras apariencias"; sin embargo, la autora explica que en la experiencia de lo inmediato existe también una búsqueda de la unidad por medio de la palabra: "El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada" (María Zambrano, *op. cit.*, pp. 20-22); aquí conviene resaltar la idea de "unidad presente", es la presencia plena del individuo con su entorno lo que permite dicha unidad. Si la mirada "va inaugurando los trazos", aun cuando platónicamente esos trazos sean parte de las apariencias, en ello existe un estado de unidad corroborado en el discurso poético.

[195] Existe, desde luego, alguna que otra vacilación interpretativa sobre la presentación de imágenes, espacios y experiencias; por ejemplo, este verso "La zorra mira, se esconde; es también la nieve" [VI, 9] se puede entender de distintos modos; no obstante, independientemente de su interpretación, esta imagen no pone de ninguna manera en tela de juicio la experiencia plena de participación entre un individuo y su entorno.

[196] Claro que existirá una reelaboración de estos lugares, pues la finalidad no es dar noticia puntual sobre los sitios que recuerda, sino utilizar esos sitios como punto de partida para la elaboración de un estado pleno y sensitivo. La referencia geográfica específica se sustituye por la experiencia poética.

4.6 LA RAZÓN SENSORIAL EN EL INSTANTE PLENO

Las palabras iniciales del poema, "Olor de musgo", además de todo cuanto se dijo líneas arriba, son un importante marcador de una experiencia del instante presente.[197] Sólo a través de un vínculo olfativo se logra la recuperación del pasado para transmutarlo en un momento de perpetua plenitud. El pasado es posible verlo, incluso oírlo; pero el olor siempre necesita una participación corpórea (no hay fotografías o películas o audios que registren y transmitan un aroma), y una conciencia espaciotemporal. Los primeros versos, entonces, ubican al poema en el momento presente; esta interacción olfativa surgirá en otras partes del texto. De hecho, la formulación inicial es casi idéntica a la de unos versos más adelante, y que ya he citado, pero vale la pena retomar los dos primeros: "*Olor de lluvia al amanecer.* / *Olor que acerca e ilumina las tejas.*" En este segundo verso la sinestesia contribuye a que el estímulo

[197] Para María Zambrano, el mundo occidental se dividió en dos caminos: el de la poesía y "el camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia"; mientras que el poeta "no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oído, tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños" (María Zambrano, *op. cit.*, pp. 17-18); habría que agregar el olfato como un sentido reivindicador de la "generosa inmediatez de la vida". Ello explicaría por qué el rechazo al olfato que, según Cristina de Peretti, ha mostrado el filósofo: "por una u otra razón, tradicionalmente el olfato siempre habrá sido por lo tanto para los filósofos un sentido sospechoso: un sentido paradójico, demasiado equívoco para su gusto, demasiado ambiguo. En una palabra, un sentido —por decirlo en términos derridianos— indecidible." (Cristina de Peretti, "Cuestión de olfato", en *Convivium, revista de filosofía*, No. 20, Universitat de Barcelona, 2007, p. 225). Esta ambigüedad del olfato se debe, en parte, a la ausencia de atributos con los que se pueda definir un olor: puede haber un sabor dulce, un sonido agudo, o una superficie rugosa; pero el olfato posee un límite descriptivo *per se*, de tal modo que se debe acudir al lenguaje figurado para explicar algún aroma: "perfume fresco", "olor dulce", etc. Cristinta de Peretti, en dicho ensayo, en dicho ensayo, agrega que el olfato "opone una gran resistencia a dejarse clasificar sin más entre los demás sentidos pues, estrictamente, no forma parte de aquellos que, como la vista y el oído, apelan a la distancia ni pertenece tampoco a aquellos otros, como el tacto y el gusto, que reclaman el contacto" (Cristina de Peretti, *op. cit.*, p. 226), dicha imposibilidad, además de convertir al olfato en un estímulo ambiguo para el filósofo, le otorga al poeta un sentido de pertenencia: eso que es inefable sólo se corrobora viviéndolo, estando allí, en esa "inmediatez de la vida". Quizás por eso, Juan Gelman escribe: "y tu olor es más bello porque te puedo oler"; en efecto, el olfato es la vía para experimentar la relación real entre individuo y entorno.

visual, “ilumina las tejas”, sea igual de pertinente que el olfativo: las tejas iluminadas cobran inmediatez y viveza porque es el olor (estímulo del presente) quien produce luz.

Si bien la vista es el sentido eje de todo el poema, son imprescindibles el olfato y el tacto para que la experiencia del recuerdo posea un acercamiento corporal. El problema con la vista, e incluso con el sonido, es que la imagen puede situarse libremente en cualquier punto del tiempo; mientras que el tacto y el olfato (también el gusto, pero éste no se localiza en el poema) requieren de una participación en el presente y de una atención plena.

Asimismo, buena parte de la producción de imágenes dependerá de esta percepción profunda y sensorial del entorno. Es frecuente que palabras relacionadas con la sutileza y el detenimiento, como *suave*, *acendrado*, *fino*, *trazo*, *quietud*, *sigiloso* o *calma* corroboren una experiencia de atención plena; lo sutil sólo es asequible cuando la percepción se afina.[198] Por ejemplo, se necesita una reflexión minuciosa y una aguda apreciación visual (en un orden imaginativo) para escribir versos como: “Entre los cortes y figuras labradas / con insondable sutileza, / la luna vierte / su sigilo” (I, 95-98); el efecto de estas imágenes es mantener la tensión y la atención en el presente; y sus finalidades son dos: en primer lugar, cobra nitidez y especificidad algún evento determinado (el recuerdo de la zorra, del mar, del padre o de los Morismas de Bracho); en segundo lugar, proveen de unidad a todo el poema, pues su principal atributo es la insistencia sensorial ante el recuerdo, o la exploración sensorial de la memoria.

En algunas partes del poema, ciertos eventos son presentados en pretérito y copretérito. No obstante, aun en ellos, es innegable un acercamiento de los sentidos. Todo

[198] Y, como ya se había comentado al principio del capítulo, el estado de sutileza sugiere una relación con la búsqueda sintética del discurso poético. Ahora habría que agregar: la percepción afinada del entorno se relaciona con los procedimientos reflexivos; en ambos casos existe un ejercicio de profundización, que permite un hallazgo que, de forma superficial, no había sido revelado.

ello indica que la participación corpórea es la vía de constatación real del entorno, y, por lo tanto, la plenitud del presente persiste aun cuando se emplee otro tiempo verbal:

> o ese pájaro
> que un día llegó hasta la ventana y quisimos tocarlo
> en el tiempo del cuarto
> que ve el jardín.
> Sobrevolaba
> entre la ropa y el olor de almidón,
> la blancura envolvente
> y el calor húmedo.
> Esa ventana ceñía
> otros dos jardines.
> Eran semejantes al nuestro. En uno de ellos
> se abría el silencio
> y acaecía reordenado en senderos y triángulos.
> En el otro, a la izquierda,
> se urdían rosales
> y su gesto era menos exacto.
> Sólo en el nuestro reinaban árboles,
> Y esa oscura tibieza
> persiste ahí, palpitando frente a la higuera
> y entre blandos vapores.
> [IV, 105-124]

Después de este despliegue de imágenes de conciencia sensible, es inevitable que la poeta concluya: "Y esa oscura tibieza / persiste ahí, palpitando frente a la higuera" [IV, 123-124]. Casi todos los versos anteriores expresan un vínculo sensorial, y llama la atención el pájaro "que un día llegó hasta la ventana y quisimos tocarlo", pues se demuestra un afán táctil para acentuar el momento; no basta con verlo u oírlo, hace falta tocarlo para darle sustento y proximidad a su presencia. Esto mismo se puede decir de la totalidad de los recuerdos expresados en el poema: no es suficiente la evocación visual, puesto que la pertinencia de ellos ocurre cuando otros estímulos sensoriales participan en su creación. Además, la presencia del cuerpo[199] es la vía de corroboración del instante presente, y ello se observa en

[199] Esta cualidad sensorial en la que se afirma una participación del cuerpo con el entorno no es exclusiva de *Ese espacio, ese jardín*, es un rasgo estilístico presente en toda la obra de Coral Bracho. Incluso, la conciencia

dos palabras fundamentales del poema (y de las que ya hablé en el capítulo segundo): el adjetivo posesivo *su* y el demostrativo *ese*, *esa*, *esos*; en todos los casos donde figuran dichas palabras existe un estado de inmediatez, de proximidad con el entorno; y, desde luego, de una participación corpórea con éste.

A pesar de algunas digresiones en pretérito y copretérito, el tiempo verbal más común a lo largo del poema es el presente; y ello es problemático porque la poeta reinstala ciertos episodios de su infancia para experimentarlos con plenitud. Este despliegue del pasado representa, de algún modo, una renuncia al recuerdo, en tanto que factor cronológico, para dotarlo de permanencia dentro de una realidad actual y provista de acontecimientos simultáneos. De allí la importancia de no ver este poema como la mera descripción de algunos eventos de la infancia; ya se ha dicho: no es la evocación ornamentada a través de estrategias poéticas, no es el resumen del pasado, ni el testimonio en verso; se trata más bien de una problematización del pasado, una ruptura del orden cronológico.

El conflicto temporal ocurre tanto por la actualización del recuerdo como por una evidente anulación del tiempo. La conciencia del instante presente es la negación del tiempo cronológico, es un goce pleno[200] y sensorial que no admite nostalgias y rencores (como rasgos

---

sensorial y, por lo tanto, la conciencia del cuerpo, tiene resultados de afortunada expresión lírica; es quizás la marca de estilo más notoria de la poeta; a tal grado que es tentador equivaler al poema con el cuerpo; sin embargo, para los efectos de esta tesis, debemos prescindir de dicha metáfora, aunque no debe pasar inadvertida, sobre todo porque a través de ella se resalta la condición sensible que se aprecia en la poesía de Bracho. El trabajo de Rita Catrina Imboden, "Desde el cuerpo, la poesía neobarroca de Coral Bracho", es un referente imperdible para esta discusión; allí la autora señala que la poeta otorga "una gran importancia a la percepción *sensible*, tanto en lo que concierne al cuerpo representado, en el nivel del contenido, como al cuerpo de las palabras, es decir, a la calidad sensible del lenguaje", (p. 304). Sin embargo, en esta tesis representaría un obstáculo considerar el poema como un cuerpo, puesto que podría confundirse la presencia del cuerpo con esa entidad verbal llamada poema.

[200] Este goce niega toda conceptualización, puesto que se produce en un estado no verbal: "Algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto", escribe María Zambrano (*op. cit.*, p. 99). Es justamente el éxtasis lo que resulta de dicho encuentro inefable; Zambrano, líneas arriba, escribe que hemos caído de un "lugar irreconquistado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes. Maneras diferentes que tienen de común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre". La poesía recupera o intenta dar noticia

del pasado), o miedos y anhelos (como rasgos del futuro). Sin embargo, el conflicto ocurre porque esta experiencia es en realidad pasada. Es decir, por más que se formule en tiempo presente y se insista en una interacción sensorial, aquello de lo que habla el poema son eventos que realmente sí tuvieron una datación cierta, acontecieron en un momento específico. Pero el poema no es el intento por resolver este conflicto, más bien es una búsqueda, a través del lenguaje, de lo que representa la ruptura temporal (es decir, el hecho de que el pasado se experimente como un evento de plenitud).

Un tiempo múltiple, a veces simultáneo y a veces yuxtapuesto, es el resultado de dicho conflicto. En el poema, el verbo *ser* conjugado en presente del indicativo, y utilizado casi como sinónimo de *existir*, funciona para enfatizar dicho estado de multiplicidad.[201] Las distintas evocaciones suelen presentarse de dicho modo, algunas pueden aludir al paisaje: "Y es el viento que irradia entre los arrozales, / es la higuera" [VII, 28-29]; otras a la presencia de la muerte: "Es la muerte que hiende en los traspatios / un arco nuevo" [VIII, 1-2]. Asimismo, las percepciones se combinan, tanto aquellas realmente visibles como las sugeridas intuitivamente:

(Es la noche que se hunde entre los cobertizos.

momentánea de ese lugar, de esa experiencia que, para Octavio Paz, es llegar a ser lo Oro: "La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos" (Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2008, p. 133). Tanto Paz como Zambrano son conscientes de ese "lugar" o "algo" donde se rompe la dualidad y se produce un éxtasis; por lo tanto, desde esa plenitud, se anula la conciencia del tiempo cronológico como causante de conflicto humano.

[201] Esto porque "La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita" (Zambrano, *op. cit.*, p. 19). Desdeñada, claro, por el pensamiento platónico; pero, más allá de cualquier contraste entre filósofo y poeta, vale la pena observar que, en *Ese espacio, ese jardín*, el estado de multiplicidad señalado por Zambrano se explica, además, por un anhelo de presencia plena, lo que tiene consecuencias formales; una de ellas: el verbo *es* como sinónimo de *existir*.

Es su ruido. Hurga y escarba
entre los cestos, contra la piedra en los abrevaderos.)

—Es la muerte que trastoca; su placidez.

[VIII, 17-20]

Noche y muerte se emparentan aquí por su formulación sintáctica "Es la noche que…", "Es la muerte que…", pero pertenecen a distinto grupo semántico. En consecuencia, aquí es muy notorio que los elementos físicos y simbólicos interactúan en un mismo plano[202] (como ya se mencionó en otro subcapítulo). Este uso del verbo *ser*, además de combinar estímulos y fijar las percepciones en un tiempo presente, a veces juega con los efectos de la percepción: "La zorra mira, se esconde; es también la nieve" [VI, 9], ello se podría entender como si zorra y nieve tuvieran una relación metafórica, o como si ambas presencias sucedieran de forma simultánea. Esta imagen de la zorra se reformula más adelante, pero con un curioso cambio de puntuación y de corte versal:

La zorra cruza, se esconde. Es también
la nieve. Es el bufón.
(La áurea fluidez
del saltimbanqui.) Es

[202] El estado de multiplicidad y la experiencia de unidad no son, en este caso, nociones excluyentes; más bien, la multiplicidad conduce a una experiencia de "unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante" (Zambrano, *op. cit.*, pp. 21-22); y la forma en que se logra en el poema de Bracho es a través de un efecto de simultaneidad; usando, por ejemplo, estrategias fragmentarias o reiteraciones como *es*, *este*, *esos*…; paradójicamente, aunque ciertos recursos del lenguaje favorezcan la representación simultánea, el obstáculo es también el mismo lenguaje, como diría Borges: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es." Enrique Huelva Unternbäumen advierte que el conflicto temporal en la comunicación se debe a que "la interacción [comunicativa] está basada en eventos, en turnos de habla, en enunciados, en actos de habla iniciales y actos de habla reactivos, […] el evento comunicativo causa un presente postergado o dislocado, en el sentido de que el enunciado que acaba de ser proferido –y que, por lo tanto, ya no existe más en su materialidad– es el enunciado actualmente presente. Con cada nuevo enunciado se reproduce esta postergación del presente. En suma, parece difícil escapar de la temporalidad como desafío principal para la conceptuación de nuestra experiencia del tiempo." (Enrique Huelva Unternbäumen, "En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico", en *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol. XXII, 2019, pp. 75–97, p. 77). Lo curioso del "presente postergado" en *Ese espacio, ese jardín* es que produce, a su vez, un efecto de atemporalidad, aun cuando, en términos reales, los enunciados y los versos sean eventos que se suceden en el tiempo.

la espesura oculta.
[VII, 1-5]

Pareciera que aquí la presencia de la nieve no afectara directamente a la de la zorra. El encabalgamiento, por su parte, permite un mayor énfasis a la percepción de la nieve.[203] Además, la entrada del bufón y luego la de la espesura establecen el orden perceptivo puesto que cada idea inicia del mismo modo: *Es*. Aquí también conviene resaltar la gradación del recuerdo físico y tangible a una percepción abstracta: la zorra y la nieve pertenecen a la realidad física del recuerdo, son presencias que la poeta sí vio en su infancia; el bufón, por su parte, es la interpretación de su pasado, es la forma en que la poeta provee de un nuevo significado al recuerdo de su padre; por último, la "espesura oculta", al ser un sustantivo con un mayor grado de abstracción, ya pertenece sobre todo al terreno del lenguaje, pero también la espesura guarda una dimensión táctil, por lo que su alusión es la insistencia de la participación sensorial (del tacto, en este verso). Es decir, en este conjunto de versos, que operan como una sola percepción, se aprecian múltiples dimensiones: el recuerdo real, la figura paterna desde un punto metafórico (bufón), y la conciencia física e inmediata de la realidad: la espesura.

La presentación de una imagen que después reaparece con alguna variación sintáctica es una estrategia de ordenamiento la cual permite un efecto casi simultáneo de apreciación

[203] El encabalgamiento, recordemos, provoca un tipo de tensión al dejar incompleta una frase y volverla susceptible a una previa interpretación (obtenida cuando se lee sólo el verso encabalgante o el verso encabalgado): "Enjambment can give the reader mixed messages: the closure of the metrical pattern at line end implies a pause, while the incompletion of the phrase says to go on. These conflicting signals can heighten tension or temporarily suggest one meaning only to adjust that meaning when the phrase is completed. To some degree, enjambment has been associated with freedom and transgression" ("Enjambment", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, *op. cit.*, p. 435). Asimismo, en los versos citados, los encabalgamientos permiten que la zorra, la nieve, la áurea fluidez y la espesura oculta mantengan el mismo orden de presentación al inicio de cada línea.

(desde luego, no realmente simultáneo puesto que la aparición de los versos es sucesiva en el espacio de la página). Además de la imagen de la zorra aquí mencionada, y la del "Olor de musgo…" que tiene su equivalencia en "*Olor de lluvia*…", existen otros casos igualmente llamativos. Uno de ellos es donde se presentan versos interrogativos y con elipsis verbal:

> ¿Y qué
> si aquel que cruza entre los setos;
> si aquel que baja
> y se detiene ante el brocal hundido de la muerte
> es un niño?
>
> [VI, 14-18]

Independientemente de la acción aludida, esta formulación le otorga un carácter de reflexión al poema. El poema, además de hablar sobre la infancia a través de una evocación contemplativa, de pronto cambia a un tono reflexivo, aunque se mantiene la misma tensión y los mismos rasgos estilísticos. Unos versos más abajo, se lee: "¿Y qué de ese dolor sin fondo, / de ese mar ya vaciado, negro / entre lo negro sin bordes? Algo ficticio / tiembla, se burla dentro" [VI, 32-35]. Si en los primeros versos, donde aparece el niño, se advierte el movimiento del descenso, y casi de inmediato la presencia de la muerte aquieta la escena; en el segundo grupo de versos se observa una ausencia vital que ocasiona dolor. En ambos extractos hay correspondencias sintácticas (interrogación y elipsis), pero sus planteamientos semánticos difieren.

Esta última parte "Algo ficticio / tiembla, se burla dentro" se liga, también de forma sintáctica, con una estrofa de la séptima parte del poema: "Baja la reina a la capilla, / llegan las damas. Se alza, cauto, el rumor / de los espectadores. (Algo / ficticio tiembla, se enciende dentro)" [VII, 44-47]; dicha oración varía de dos formas: por el encabalgamiento y por el verbo, "se burla dentro" y "se enciende dentro"; la burla, como impresión humana, adquiere,

en los siguientes versos, un relieve más sensorial: "se enciende dentro". De nuevo, el cambio de paradigmas ofrece otra posibilidad de interpretación.[204]

Volvamos a las construcciones elípticas. Éstas sugieren,[205] debido a la omisión, el vacío que representa la muerte (recordemos que es, sobre todo, un espacio). Dicha formulación interrogativa se reproduce en tres momentos más que guardan estrecha relación. En un primer caso, no hay elipsis verbal: "¿Y cómo desde ahí, / desde ese filo; ese grito / retenido, desde esa abrupta / orfandad, se extiende un reino" [VI, 59-62]; pero, unas líneas después, aparece la elisión: "¿Y cómo, desde allí, desde ese espejo / que se ovilla? [VI, 81, 82]; un poco más adelante, en la séptima parte del poema se lee: "¿Y cómo, / desde ahí, / desde ese cerco / esa mordaza?" [VII, 10-13]. Todos estos casos aluden a una intuición, quizás a la de la muerte y su reino (de donde el padre es el bufón); en cada objeto, lugar, situación o acción (filo, grito, orfandad, espejo, cerco y mordaza) se intuye dicha presencia.

La aparición explícita de la muerte (o por lo menos su mención) es quizás el caso más relevante donde la reproducción de oraciones léxica y sintácticamente parecidas alude a un presente múltiple. En dos ocasiones, leemos "Porque la muerte tiene…", formulación que

---

[204] La estrofa de la séptima parte, "Baja la reina a la capilla…", aparece inmediatamente después de la escena del decapitado Alí Bajá. Al referirse a la representación de las Morismas de Bracho, estos versos sugieren que la muerte es ficticia, puesto que se trata de una cabeza falsa en una puesta en escena. Pero ese "algo ficticio", no sólo es esa primera impresión de una muerte, sino quizás la revelación de que la presencia de la muerte no puede ser verídica ante la plenitud de una experiencia.

[205] Un problema para entender la elipsis en la poesía es que, por una parte, la crítica afirma que el significado omitido en la elipsis se intuye por el contexto, los tipos de elipsis (omisión de sustantivo, verbo, conjunción, etc.) se diferencian "from figures such as aposiopesis [reticencia], the dropping of the end of a sentence, leaving it incomplete, in that, in ellipsis, the thought is complete; it is only that a word or words ordinarily called for in the full construction but not strictly necessary are omitted (since obvious)" ("Ellipsis", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, Fourth Edition, *op. cit.*, p. 400); sin embargo, no resulta tan obvio el verbo omitido en versos como: "¿Y qué de ese dolor sin fondo, / de ese mar ya vaciado, negro / entre lo negro sin bordes?"; construcción que estaría más cerca de una aposiopesis o reticencia. Helena Beristáin reconoce que "La imprecisión que existe en cuanto a los límites de esta figura se debe a que en latín era el término utilizado, en general, para las figuras de la '*detractio*' o supresión de palabra" (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *op. cit.*, p. 164). Desde mi punto de vista, la elipsis en la poesía puede tener la deliberada intención de ocultar la palabra omitida, de tal modo que el contexto no la sugiera; contrario a la reticencia o aposiopesis donde la idea se corta, la elipsis "poética" no rompe una oración, sino que omite una de sus partículas, pero imposibilitando cualquier deducción del término faltante.

introduce algún hecho a considerar sobre este tema (de nuevo, el tono reflexivo). En la primera parte del poema así se presenta:

> Porque la muerte tiene, en el torneado corazón
> de la vida
> encajados sus vértices. Y con ellos inicia y en ellos abre
> una extensión:
>
> la del espacio que transcurre.
>
> [I, 61-67]

Más de 700 versos después, en los últimos seis versos del poema, se lee:

> —Porque la muerte tiene
> en el colmado corazón de la vida
> enraizados sus vértices,
>
> y en ellos arde,
>
> en ellos cede, en ellos une
>
> esta espesura.
>
> [IX, 98-103]

Es una propuesta similar a la de la zorra: los cortes versales, las variaciones sintácticas y algunos ligeros cambios léxicos, ocasionan que la acción de la muerte sea mudable.[206] En la primera versión, abre los espacios; en la última, los une y los espesa. Nótese, además, que *espacio* y *espesura* poseen una equivalencia fónica, pero funcionan casi como antónimos. El

[206] La impresión de la imagen se acentúa, desde luego, con los blancos tipográficos, los cuales rompen las unidades sintácticas y proveen de una respiración mucho más pausada a lo largo del poema. Los blancos tipográfico son tanto causa como consecuencia de algunas estrategias que alteran la unidad sintáctica y semántica del poema; y todo ello refuerza la participación subjetiva del individuo con el entorno. Ya vimos que en *The Princeton Encyclopedia* el encabalgamiento es asociado con la libertad y transgresión del poeta; algo similar anota Gérard Dessons, a propósito del blanco tipográfico: "Se substituant à la ponctuation logique, à l'organisation syntaxique qu'elle implique, le blanc prend en charge la subjectivité de l'énonciation, manifestant de ce fait sa nature rythmique. Ce genre de poème peut surprendre par sa disposition et l'absence d'unités sémantiques perceptibles *a priori*." (Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, París, Armand Colin, 2016, pp. 79-80).

"torneado corazón de la vida", en la segunda versión se modifica y es un "colmado corazón", posiblemente porque la extensa actividad del recuerdo lo *colma* de forma metafórica. También es interesante el cambio de "encajados sus vértices" a "enraizados sus vértices"; en esta segunda versión la muerte parece adquirir alguna condición vegetal, y, por lo tanto, viva. Con base en esto, una conclusión del libro puede ser que la presencia de la muerte, aun invisible, es una entidad constante, que fluye e interactúa con el entorno vivo, y su labor es enmarcar y proveer de sentido dicha realidad. Esto tiene absoluta congruencia con la visión del instante pleno, puesto que, si la muerte no fuera la responsable del espacio y de la espesura, el instante pleno no existiría. Para que haya conciencia del eterno presente, se requiere, antes que nada, una conciencia del tiempo, la cual sólo es posible si hay una conciencia de nuestra mortalidad.

Otro juego de equivalencias con la figura de la muerte se observa en los versos: "Es la muerte que hiende en los traspatios / un arco nuevo: // una afilada / lentitud." [VIII, 1-4], y en el ya citado: "—Es la muerte que trastoca; su placidez." [VIII, 20]; en ambos casos existe una acción animada de ella; a través de la prosopopeya es advertible su presencia y la forma en que su interacción modifica al entorno. Algo similar se aprecia en:

> La muerte,
> como un laurel,
> bebe los ecos de las casas. Como un mastín
> las vigila
> les abre un cerco en la maleza.
>
> [IV, 64-68]

Estos versos, que ya había citado previamente, tienen una equivalencia con:

> La muerte, como un acorde cristalino,
> como un arpegio permea
> y sostiene al tiempo.

Como una sombra lo extiende, le da volumen.

[V, 1-4]

De nuevo su presencia interactúa como una entidad viva. En el primer momento, la muerte establece un vínculo con una realidad física; los sustantivos, para marcar dicha acción, son concretos: *laurel*, *casas*, *mastín*, *maleza*. En el otro grupo de versos, la interacción de la muerte ocurre en un terreno abstracto, de allí que los sustantivos, salvo *sombra*, expresen una abstracción: *acorde*, *arpegio*, *tiempo*, *volumen*. Es curioso también que la muerte, primero, adquiera una manifestación visual (es laurel y es mastín), pero después su condición sea sonora (es acorde y es arpegio), por lo que se vuelve más sugerente, apenas se intuye su presencia. Y no debemos pasar por alto que en este último ejemplo aparece uno de los argumentos centrales del poema: porque la muerte "sostiene al tiempo" y le "da volumen", es posible la apreciación de la vida y su permanencia, además del individuo como entidad consciente que de forma sensible transcurre en ella.

5. CONCLUSIONES

En *Ese espacio, ese jardín* se advierte una conciencia del vacío percibida a través del lenguaje poético. El mismo uso del demostrativo *ese* en el título del poema (y a lo largo de éste) provee al espacio de una cualidad identificable, corroborable a través de la percepción. Es claro que *ese* no es una palabra concreta, pero sí es una realización sonora, una imagen acústica, de manera que el espacio se verbaliza; el vacío, metafóricamente, se llena tras el acto de señalarlo y nombrarlo con la frase *ese espacio*. Este señalamiento sugiere, además, una imposibilidad comunicativa: el vocablo *ese* sustituye a los atributos con los que habría de definirse el espacio. Ya que las características del espacio mencionado en el poema pertenecen, en principio, a una realidad no verbal, no hay otra solución más que señalar; acto que indispensablemente requiere de un sujeto partícipe del entorno, alguien que señale eso.

Esta participación de sujeto y espacio se realiza por medio de una interacción sensitiva, la cual permite que conceptos abstractos como la muerte, el tiempo y el espacio (un vacío) adquieran una realidad perceptual. El vínculo sensitivo es, por lo tanto, una vía para entender cómo esas entidades interactúan en la conciencia de la poeta y establecen un significado emocional que se relaciona con la infancia. El espacio, entonces, se torna sensitivo puesto que de ese modo lo que resulta inasible e inefable comienza a tomar un orden concreto. El lenguaje figurado le otorga al vacío una cualidad figurativa para ser expresado. Esta operación produce, asimismo, que los recuerdos dejen de ser inasibles. Si el conflicto humano es la incapacidad de recuperar físicamente algo sucedido, esto significa que los recuerdos son siempre inmateriales (no me refiero al objeto que nos evoca un pasado, sino a la situación ocurrida). Aunque la materialización del pasado es imposible, su verbalización es una especie de consuelo para la poesía. Sin embargo, nombrar el pasado no basta, sino

que, por medio del lenguaje, se crea una experiencia muy cercana a la real, o sea, a la interacción física, material y sensitiva del sujeto con el entorno.

El trabajo poético en *Ese espacio, ese jardín* consiste en construir una experiencia verbal que, en parte, supla a esa experiencia física ya irrecuperable. Y digo en parte, porque no se trata exactamente de recrear el pasado desde un ámbito verbal y lírico, sino más bien crear una experiencia nueva, algo que ya es distinto al recuerdo, aunque haya surgido de éste. Por lo tanto, la conciencia del espacio (prestarle atención al vacío) invita a una interacción sensorial; hay una insistencia en las texturas, luces, sonidos y olores porque así las nociones intangibles se materializan metafóricamente; en realidad, se verbalizan desde una naturaleza sensible. ¿Y para qué se busca esta materialización metafórica (verbalización sensitiva)? Para comprender, para darle un sentido físico, localizable y tangible a una experiencia compleja (inicialmente inefable) relacionada con la muerte, la infancia, los recuerdos, el gozo, la plenitud y el tiempo no lineal. De igual modo, la exploración de los sentidos a través del lenguaje crea una experiencia de imaginación sensible: realmente, ni la poeta ni el lector, se localiza en *ese espacio*, pero la capacidad poética nos hace imaginarlo y, de alguna manera, participar de él sensiblemente.

Esto es, a grandes rasgos, la explicación de la pertinencia de los espacios sensitivos en el poema de Coral Bracho. Existen otras especificaciones que me gustaría señalar en este capítulo conclusivo. De igual modo, el concepto de la experiencia (que ha aparecido frecuentemente a lo largo de estas páginas) merece una breve recapitulación desde diversas aristas. Por ello, en la primera parte de este capítulo indago, de manera general, algunos posibles enfoques que el concepto de la experiencia puede tener en el ejercicio poético. En la segunda parte retomo conclusivamente un par de ideas relacionadas con las principales estrategias líricas del poema y su relevancia en el canon de la poesía mexicana.

5.1 Poema de la experiencia

Ahora que ya quedaron establecidos y analizados los dos principales ejes del poema: la memoria (recuerdos personales, recuperación de la infancia) y la muerte, vale la pena retomar el concepto de experiencia en relación con la poesía, específicamente con *Ese espacio, ese jardín*, y obtener un par de conclusiones. Por ello, conveniente hablar de las distintas formas de pensar la experiencia en un poema; tanto en su concepción, como en su creación, su tema, su procedimiento y su recepción.

El primer problema de un concepto tan amplio como éste es la forma de sus distintos abordajes; cabrían las preguntas: ¿todo poema es una experiencia?, ¿la experiencia es previa al poema?, ¿su escritura y lectura es en sí una experiencia? Aquí se reflexionará sobre tres posibles modos de acercamiento crítico: la experiencia del proceso creativo, la experiencia lectora y la experiencia como tema. Finalmente, esta discusión nos conducirá a un terreno bastante fructífero para la crítica de la lírica: la poesía de la experiencia como un género poético y sus alcances críticos.

Estos párrafos, y los que siguen, son conclusivos; pero una conclusión general respecto a la experiencia se sintetizaría en la siguiente frase: los mecanismos, procedimientos, recursos y estrategias que ya se han explicado e interpretado manifiestan que *Ese espacio, ese jardín* es el simulacro de la rememoración, la representación verbal de un proceso de la recuperación del pasado, y con ello es posible decir que esta obra se inscribe al género de la poesía de la experiencia. Con todo, hay otras sugestiones que podrán ser el punto de partida a estudios futuros.

5.1.1 La experiencia del proceso creativo

Es relativamente fácil encontrar comentarios donde se diga que para tal o cual poeta la escritura es un proceso o una necesidad corporal, igual que beber agua, caminar, dormir. Esta metáfora suele conducirnos a considerar los instrumentos materiales (hoja, pluma) como órganos extracorpóreos (el libro es una extensión del pensamiento, diría Borges), o los poemas como una secreción verbal de glándulas productoras de imaginación, etcétera. Quizás resultará estimulante abordar la obra de un poema desde estos términos; pero cabe la duda: ¿qué tanto provecho crítico se obtiene de esta determinación? ¿No es posible concluir lo mismo de cualquier poeta, incluso cualquier artista? Podría ser que, en algunos casos, esta idea intente establecer una división entre "poetas viscerales" y "poetas mentales", o "poetas de la experiencia" y "poetas del lenguaje"; planteamiento que sólo nos conduce a más lenguaje figurado y, francamente, a poca información sobre el fenómeno poético. Además, el lenguaje y la mente son también atributos que surgen de una noción de corporalidad. Por ello, equiparar el ejercicio creativo con un proceso corporal es una propuesta cuyos alcances se acotarían prematuramente (salvo los casos donde alguna aseveración de esa naturaleza sea el punto argumental que habrá de ser elaborado).

Entonces, si la escritura de todo poema es, figurativamente, un proceso corporal (en menor o mayor medida), será más útil darlo por hecho y mejor señalar cuáles son las particularidades de la experiencia del proceso creativo en un texto específico. Por supuesto, en *Ese espacio, ese jardín* es muy llamativa la mención de atributos sensibles y la participación del cuerpo con el entorno; de cualquier manera, nuestra búsqueda no consiste en dilucidar los vínculos entre poema y cuerpo o escritura lírica y proceso corporal, más bien

es preciso reparar en las condiciones y la importancia de la experiencia sensible para la escritura del poema.

Debido a sus múltiples significados, no toda experiencia presupone un estado especial de interacción sensible; por lo que no es antonomasia hablar de una experiencia sensorial como un modo de exploración de la memoria. En el poema de Coral Bracho, la experiencia es sobre todo sensible; se trata de una exploración visual, táctil, acústica y olfativa. En el proceso de la escritura, esto tiene dos realizaciones: se explora con los sentidos y se exploran los sentidos. Pero aquí debemos recordar que el poema es lenguaje; si, por ejemplo, expresáramos que hay luz en el poema, se trata de una metáfora; lo que realmente hay en el poema es una evocación, digamos, luminosa. En consecuencia, explorar con los sentidos es un trabajo imaginativo donde a través de los atributos táctiles, visuales, etcétera, se registra una experiencia del instante pleno, el espacio, la conciencia de la muerte y la evocación de la infancia. De igual forma, explorar los sentidos es una reflexión principalmente verbal cuyas consecuencias estriban en la elaboración del poema por medio de recursos específicos.

Como se explica en el anterior capítulo, la sinestesia es el recurso más constante para explorar las posibilidades sensoriales en la temática del poema; también, en este mismo ámbito, destaca el uso de palabras que aluden a lo sutil. Estas dos estrategias, además de ser fundamentales marcas estilísticas en la poeta, son el modo en que se explora los alcances sensibles de una experiencia. La reflexión poética no es registrar qué se percibe (se ve, se toca, se oye, se huele), sino cómo transmitir un estado de percepción agudizada; o sea, qué es lo que se percibe más allá de lo inmediato, y entonces: cómo se percibe *eso* que en primera instancia permanecía oculto. Dicha exploración de los sentidos trae como efecto una exploración con los sentidos; o, más precisamente, una evocación al vínculo entre sensaciones y entorno; de allí que en este caso la experiencia creativa sea doble, o pueda ser

vista como una problematización de las percepciones que provoca un modo muy particular de evocación de los espacios (todo lo explicado en el capítulo cuatro).

Es también indispensable no poder de vista que este proceso sensorial tiene como fin una recuperación del pasado. Los recuerdos son extractos de experiencias que se procuran traerlos al presente y trabajarlos de forma poética. El recuerdo es la evocación de la experiencia, pero también el acto de rememorar es una experiencia en sí, sobre todo porque hay en ella una elaboración concerniente a los estímulos sensoriales. La propuesta poética elabora un particular modo del recuerdo, y también releva qué es exactamente lo que busca recordar. Aquí nos percatamos de que *Ese espacio, ese jardín* es el recuerdo de la sensación por encima de la situación; no se evocan exclusivamente situaciones sino sensaciones; y, a partir de éstas, tal o cual situación cobra nuevos significados. Y quizás con este punto se explique por qué no es testimonio sino exploración poética: no es recuperar el pasado como situación sino como sensación.

Todas estas formas de entender la experiencia se relacionan con la temática de este poema, se tratan del *qué se dice*. En cuanto al *cómo se dice*, la principal experiencia es verbal, de la conciencia del lenguaje. Esto guarda relación con la poética de la autora: su proceso de escritura, el tiempo que tardó, la manera de corregir el texto; pormenores ya mencionados en el primer capítulo. Estas noticias pueden favorecer el acercamiento crítico; y aunque no es la finalidad de este trabajo hablar al respecto, sí vale la pena pensar que existe una relación muy estrecha entre el espacio temporal de la escritura del poema y el espacio sugerido en éste. Como ya se mencionó en el primer capítulo, Coral Bracho cuenta que llevaba varios años escribiendo *Ese espacio, ese jardín*, fue un proceso espaciado, paulatino y paciente. Ese cuidadoso trabajo de reflexión y depuración se observa, sin duda, en el resultado textual, en la conciencia de la muerte, la recuperación de la infancia, la búsqueda del estado de plenitud

en un momento ya transcurrido, o la revelación de los vacíos y los espacios. Todo esto, a su vez, son estímulos que conducen a la autora a largas reflexiones; dicho proceso también se puede considerar una experiencia de cavilación y reflexión; por ejemplo, indagar el papel de la muerte en la infancia conlleva un ejercicio de pensamiento donde se evocan escenas del pasado que pueden entrar en conflicto con la idea de la muerte.

Aunque el objeto de esta tesis no es el estudio del proceso creativo como una experiencia, sino el resultado verbal de dicho proceso, o sea, el poema en sí; vale la pena, además de lo que ya se ha dicho, resaltar brevemente un punto de intersección muy interesante donde confluye la experiencia del lenguaje y la experiencia del recuerdo. De hecho, son tres momentos que comenta la autora, dos de los cuales ya he mencionado previamente. Estos tres casos, como se verá, revelan el inicio de una sensibilidad verbal, hay una toma de conciencia sobre la capacidad evocativa de las palabras y su vínculo con la realidad.

En primer lugar, el recuerdo de la piedra blanca en Mazatlán es doblemente significativo porque se trata tanto de un hecho material y sensorial —recordar la roca y los efectos de la luz en ella—, como de un descubrimiento de sensibilidad verbal —el recuerdo de la imagen acústica de la frase "una roca blanca—; cabe resaltar que este evento, según relata la misma autora, sucedió antes de cumplir los dos años.

Algo similar ocurre con la Capilla de Bracho, es el descubrimiento de su propio apellido y la extraña relación que éste tiene con un espacio a donde supuestamente se llevan la cabeza del turco Alí Bajá. Este momento rememorado es también doble: una primera impresión de la muerte se conecta con la conciencia del sonido de la palabra *Bracho*, situación posiblemente desconcertante para ella, pues, al apellidarse así, de alguna manera se siente involucrada con la escena del decapitado.

Por último, Coral Bracho cuenta los primeros acercamientos que tuvo con la tradición del verso, ambos a la edad de cinco años, cuando vivió en Zacatecas. El primero se relaciona con los juegos infantiles:

> Yo creo que la influencia más fuerte, en muchos sentidos, fue Zacatecas, un lugar de provincia en donde viví cuando tenía cinco años, durante un año, un año y medio […]. Y ahí, en la escuela, había una presencia muy fuerte de juegos infantiles, de poesía tradicional para niños, integrada en los juegos, y eso me fascinaba.[207]

En esa misma charla, Coral Bracho relata lo de las Morismas, señala el vínculo entre la capilla y su apellido, además de la representación en verso:

> Era muy alucinante ver esa representación al aire libre de los moros y cristianos en caballos […]. Fuimos el último día, es el día en donde van los moros, y los cristianos cruzan el monte… Y regresa, después de un rato, el cristiano con la cabeza del moro. Yo tenía cinco años, era totalmente realista […]. Entran a la capilla que, entre todos los nombres posibles, era la Capilla de los Bracho, y yo sabía que yo era Bracho. Eso fue algo muy impresionante y muy vivo, y todo era en verso, toda la representación.[208]

Este acercamiento es una experiencia de sensibilidad verbal y poética. La rememoración de estas impresiones es también una experiencia; la poeta recupera ese momento quizás en una búsqueda por identificar los primeros hechos que determinaron su sensibilidad lírica; y en este sentido, son eventos de naturaleza sonora; es decir, fue principalmente una experiencia auditiva el primer vínculo que la autora tuvo con la poesía y con la fascinación verbal.

En resumen, son muy puntuales los tipos de experiencias que se involucran en el proceso de creación en *Ese espacio, ese jardín*. En primer lugar, están los recuerdos de algunas experiencias de su infancia; también se puede hablar de la escritura del poema como el resultado de una experiencia de reflexión; después está la experiencia sobre el mismo

---

[207] "Conversación con la poeta Coral Bracho", canal de YouTube: EAFIT+, *op. cit*.
[208] *Ibid*.

hecho de recordar, así como la búsqueda por recuperar la sensación y, en consecuencia, la situación; además tenemos la experiencia verbal de la escritura del libro (las decisiones formales y discursivas), y por último la rememoración de una o varias impresiones verbales y poéticas, acto que también se convierte en una experiencia.

5.1.2 Experiencia lectora

El comentario de las siguientes líneas tiene un objetivo muy simple: recordar que la experiencia lectora es principalmente una experiencia verbal. Queda fuera del alcance de estas páginas una mediana o amplia discusión sobre la experiencia estética y cómo opera en el libro de Coral Bracho. De igual modo, es imposible dictaminar unívocamente las cualidades precisas de la experiencia que todo lector debe tener ante una obra como ésta. Por ello, conviene sólo fijar la atención en cómo *Ese espacio, ese jardín* produce una simulación de acercamiento visual, táctil, sonoro y olfativo por medio de una elaboración poética.

¿Por qué no simplemente ver, tocar, oír, oler, en lugar de leer al respecto? ¿Por qué pasar por el filtro de una lectura, en vez de experimentar directamente la sensación? Estas dudas son factibles si olvidamos que la afectación de los sentidos no es literal; o, por lo menos, no lo es de forma directa. Si es verdad que, a nivel neuronal, no existe una diferencia entre una experiencia real y otra imaginada, entonces sí es posible que (cerebral y emocionalmente) el poema consiga una estimulación visual, táctil, auditiva y olfativa; experiencia equivalente a la de un acercamiento sensorial directo. Pese a todo, los estímulos para lograr ese mismo efecto son distintos: en una interacción directa con las formas, se precisa de situaciones físicas (una flor, una risa, la luz), mientras que en el poema son verbales

(la construcción poética de una imagen relacionada con la flor, la risa, la luz). Por lo tanto, el fenómeno de la lectura de este poema produce una estimulación sensorial a partir de una experiencia verbal (incluso, una estimulación verbal que produce una experiencia del lenguaje); esto significa que no es directamente la experiencia de los sentidos, sino el papel del lenguaje poético (las herramientas de las que ya hablé) lo que produce dicho efecto.

Es verdad que, en *Ese espacio, ese jardín*, existe una constante evocación al vínculo sensorial con el espacio, pero la evocación como tal no es el objetivo prioritario, sino el particular modo en que se evoca, el registro de ese proceso. En un testimonio, por ejemplo, también es evidente la evocación de una experiencia sensitiva, e incluso ésta podrá tener efectos muy particulares en el lector, quizás también se produzca una estimulación táctil, olfativa, etc. Sin embargo, en el caso de un testimonio, la experiencia se relacionaría solamente con los efectos de los sentidos, por lo que el lenguaje no sería más que un puente. Por otra parte, si asumimos la idea de que el lenguaje en el poema es el fin y el medio (como la misma autora lo refiere), entonces lo que distinguirá la experiencia del poema a la de otro tipo de documento es que ésta es principalmente una experiencia verbal, por más que ello potencie las sensaciones o evoque un vínculo sensorial con la realidad.

Por supuesto, la experiencia verbal no es mera abstracción léxica, también existe una meta: el significado (el lenguaje es punto de partida y de llegada); y en este nivel del *qué se dice*, el poema no sólo es una representación de los estímulos sensoriales, sino también una búsqueda de recuperación de la memoria, una problematización de los espacios domésticos y naturales, un ejercicio del instante pleno, y, sobre todo, una reflexión de la presencia de la muerte vista como una justificación de la vida o como una entidad que provee de sentido a la existencia. Por todo lo anterior, la experiencia lectora es indudablemente verbal, y de ésta

se desprende una experiencia de evocación sensorial, pero también un acercamiento meditativo y reflexivo.

La lectura vista como un acto de reflexión tiene una peculiar equivalencia con uno de los rasgos más pertinentes de esta obra: la quietud. La reflexión, el repaso cuidadoso de lo que se lee, la asimilación del contenido, la relectura y la cavilación posterior a raíz de ello son signos de una experiencia del detenimiento; y este atributo también es sumamente observable en el poema: la rememoración es un tipo de reflexión donde se prioriza el carácter retrospectivo, y dicho proceso sólo es posible mediante la quietud; la exploración del recuerdo se lleva a cabo lentamente porque sólo así se consigue una resignificación. De igual manera, la lentitud lectora permite asimilar y entender el valor del hallazgo en el poema.

5.1.3 La experiencia como tema

Difícilmente alguien discrepará sobre el hecho de que el poema lírico surge de una asimilación subjetiva del algún estrato de la realidad, ya sea una situación, un recuerdo, una emoción, una lectura, etc. Este acercamiento subjetivo, y que después tendrá nuevos significados o interpretaciones, se convierte en una experiencia. La escritura poética suele ser la problematización de dicha experiencia, además de la reflexión del mismo lenguaje y la capacidad de éste para explorar dicha problemática. De modo que la experiencia es, antes que un tema en sí, el punto de partida para desarrollar un tema. Sin embargo, la experiencia como tema precisaría de un enfoque adicional: ¿se trata de una experiencia mística, erótica, amorosa, de lamentación de la pérdida, de la memoria? Al menos de que convencionalmente se admita que la experiencia en sí, en términos de la poesía, siempre se relaciona con un

particular modo del ejercicio subjetivo de la memoria. Más adelante, planteo esto como un posible modelo discursivo; por ahora, conviene enfocarnos en la experiencia como un planteamiento temático.

El registro de toda experiencia presupone algún tipo de relación con el tiempo pasado. No siempre es tan visible este vínculo; por ejemplo, en una experiencia de la plenitud o de un evento profético, es difícil hallar el tiempo pasado, pero para escribir al respecto, se necesita una asimilación previa de la experiencia. Otro ejemplo sería el deseo como tema: el poeta puede escribir desde un estado deseoso; sin embargo, esa sensación tuvo que ser asimilada o aprendida previamente; es decir, el poeta sabe qué es el deseo porque antes ha conocido una experiencia similar.

En otros poemas el tiempo pasado es todavía más notorio, ello se observa principalmente en aquellos casos donde el tema es un recuerdo personal. En este ámbito, hablar de la experiencia (aun con sus muchos significados) casi es sinónimo de referir un hecho particular que se haya vivido. Entonces, no es precisamente la experiencia el tema, sino el recuerdo; de cualquier modo, no hay que confundir la rememoración como una experiencia en sí, y la mención a una experiencia del pasado, o sea, un recuerdo. Cuando el recuerdo está más alejado en el tiempo, sobre todo en la infancia, se vuelve más evidente el afán por recuperar una experiencia; por lo tanto, el tema de la experiencia suele vincularse con aquellos hechos particularmente significativos que el poeta vivió en sus primeros años.

En este sentido, no hay mucho que agregar: la experiencia, como tema, suele referirse a la elaboración de un recuerdo personal, a algo que se vivió y merece ser rescatado mediante un tratamiento poético. La infancia, la adolescencia e incluso la juventud (dependiendo qué tan lejos se localicen esas etapas) son los lugares donde frecuentemente ocurren esas

experiencias que el poeta busca recuperar, acaso con cierta conciencia del paso del tiempo y de que esas experiencias son recuerdos con los que ha convivido durante varios años.

Sin embargo, hablar del recuerdo o hablar de un evento que sucedió hace ya algún tiempo es un tema tan amplio como cualquier otro, por lo que no se sujeta a un tratamiento específico, o forma canónica, o género poético. Cabe preguntarnos: ¿un tema está obligatoriamente sujeto a elaborarse de una forma en particular? Si, por ejemplo, el mar es el tema, habrá variados abordajes técnicos, discursivos o formales para hablar de ello, además de temperamentos y tonos que darán como resultado un sinfín de modalidades y posibles estilos poéticos.

5.1.4 Poesía de la experiencia como modelo discursivo

En el capítulo teórico se establecieron los parámetros para juzgar como género poético la poesía de la experiencia; además se discutió brevemente la confusión de este concepto, donde, para algunos, se trata de una poética cuyo fin es intentar que el lector experimente el poema como algo que está sucediendo; mientras que en estas páginas se defiende que la poesía de la experiencia es un género lírico que consiste en la representación de un ejercicio de la memoria, o sea, se busca recuperar una experiencia personal a través de una experiencia de la rememoración. Además de todo lo ya explicado, es importante señalar algunos otros puntos al respecto. En primer lugar, ¿cuál será el alcance de plantear esto como un modelo discursivo de la modernidad?; es decir: ¿de qué sirve, en términos críticos, añadir una nueva entrada al catálogo de géneros poéticos? En este caso, vale la pena hablar de la rememoración como un ejercicio especial del proceso creativo.

Solemos ligar la lamentación con la elegía, la celebración con la oda, la exaltación con el himno, la meditación con el nocturno, la exhortación con la arenga. Si bien estas formas discursivas tienen distintas tradiciones y son asimiladas con efectos diferentes, y a pesar de lo mucho o poco aproximado de estas relaciones, es claro que un género poético nos conduce a indagar en qué consiste, y la respuesta frecuentemente se referirá a un estilo discursivo o a una cualidad distintiva del discurso. Por supuesto que lamentar, celebrar o exaltar no son exclusivos de los géneros mencionados, pero dichos géneros sí cumplen con dicha característica discursiva: no toda lamentación conduce a la elegía, pero sí toda elegía contiene una lamentación como rasgo distintivo.

El ejercicio de la rememoración sería la característica principal de la poesía de la experiencia, y dicho proceso implica un carácter reflexivo. Rememorar es un acto especial de la reflexión, es una reflexión sobre el tiempo y la recuperación del pasado. Entonces, si, por ejemplo, en el poema elegíaco se estudia cuáles son los atributos que constituyen el hecho de la lamentación, en el poema de la experiencia habría que explicar las peculiaridades de la rememoración, lo cual, en este caso, supone un doble objetivo: en primer lugar, se requiere establecer las características de la poesía de la experiencia (ya descritas en el capítulo teórico); y después, señalar cómo se cumplen (y cuántas de ellas) en un poema específico.

Es justamente en la indagación de estas características donde cobra relevancia el objetivo de un género poético. Es decir, la elegía no es sólo una lamentación, sino un modo muy particular de ese acto; lo mismo se dirá de cualquier otro género. En todos los casos, seguramente, se observará una relación problemática con la lamentación, la celebración, la rememoración, etcétera. Y eso es lo que va a distinguir que dichos actos sean vistos como un fenómeno poético (concerniente a una actividad especial y estética del lenguaje) y no como

otra forma discursiva y de enfoque, sobre todo, referencial (una nota para el buzón de quejas, una tarjeta de aniversario, un testimonio).

En el caso de la rememoración, debemos señalar, sobre todo, seis elementos pertinentes que podrían ser las características centrales del poema de la experiencia: 1) vivencia personal, 2) conflicto con el pasado (debido a la imposibilidad real de recuperarlo), 3) indagación sobre algún factor particular que propició el acercamiento con el lenguaje poético, 4) preferible elaboración en un formato de extensión media o larga (el poema de la experiencia tiende a ser un poema extenso), 5) revelación de un hecho anteriormente oculto (o sea, una toma de conciencia, se explora el pasado para descubrir aquello que, en el recuerdo ordinario, permanecía escondido), y 6) capacidad representativa de estímulos sensoriales y/o materiales (el recuerdo de un árbol, de un pozo, de un olor). A estas seis características habrá que añadir el modo en que se articula la rememoración en la poesía de la experiencia: este tipo de poema no refiere un recuerdo en sí, más bien intenta representar el ejercicio de la memoria; la experiencia (recordemos el esquema del capítulo teórico) no es referir el evento pasado, sino reproducir el proceso que permite llegar al recuerdo.

Estas seis cualidades se presentarán en menor o mayor medida dependiendo la realización específica de cada poema; no obstante, son atributos posiblemente definitorios de este género. Lo que sí se cumple de manera indispensable es el modo de articulación, la búsqueda por representar el ejercicio de la memoria, y no presentar simplemente un recuerdo. No es que un recuerdo como tal esté impedido de ser materia poética, desde luego que éste bien podría ser el tema del poema; pero no todo recuerdo, como eje temático, se adhiere de inmediato al género de la poesía de la experiencia. En la introducción ya hablamos de la sección “Zacatecas 1956” del libro *Tierra de entraña ardiente*, esos poemas son el ejemplo donde el recuerdo como tema no se vincula directamente al género de la poesía de la

experiencia; y no por ello son "menos poemas" que *Ese espacio, ese jardín*; simplemente son parte de otro modelo discursivo.

Por todo lo anterior, la importancia de plantear la poesía de la experiencia como un género poético en sí se debe al singular ejercicio de la rememoración; la exploración de un pasado personal se convierte en un procedimiento poético y en el mismo poema. Esto, además, permite un trabajo de delimitación: dentro de un amplio panorama temático relacionado con la memoria y los recuerdos (incluso la historia y el olvido), existe un particular modelo poético que cumple ciertas características (no localizables en otro tipo de poemas donde se aborde el tema de la memoria), y al que podríamos denominar poesía de la experiencia.

Por último, cabe señalar que el proceso de la rememoración con fines poéticos dista de algún discurso relacionado con el psicoanálisis. Incluso si una persona decidiera (por algún motivo terapéutico o un trabajo de autoconocimiento) escribir sus recuerdos con el fin de encontrar un nuevo matiz o interpretar de otra manera un episodio de su pasado para otorgarle nuevo sentido, no por ello su redacción se encaminará a considerarse un poema de la experiencia (dejando de lado la obvia falta de intención de escribir lírica). Una diferencia importante es que el proceso de la rememoración en el poema de la experiencia es, adicionalmente, un ejercicio de la imaginación; se trata de una ruptura simbólica entre memoria e imaginación, o más bien un reconcilio; la imaginación reconfigura los recuerdos, los provee de profundidad y de un significado susceptible a ser trabajado con los recursos poéticos.

5.1.5 *Ese espacio, ese jardín*: poema de la experiencia

Es evidente que en el poema de Coral Bracho el ejercicio de la rememoración está condicionado por un proceso de imaginación verbal. De igual modo, y como se ha insistido tanto en esta tesis, *Ese espacio, ese jardín* no es la referencia de un recuerdo, sino la representación de un trabajo con la memoria. Con esto, y por su temática, bastaría para considerarlo poema de la experiencia. Pero quizás valdría la pena recapitular de forma muy breve (y por última vez) las seis características de este género poético y cómo se cumplen en el poema de Bracho.

1. Vivencia personal. Las Morismas de Bracho, la risa del padre, la convivencia familiar, la casa de descanso en Morelos, el recuerdo del mar, de la zorra, de una roca (posiblemente de un jaguar) son, como ya se dijo, los cauces que propician una elaboración poética. Todo ello son experiencias personales, son eventos que proceden del horizonte real, subjetivo y biográfico de la autora.
2. Conflicto con el pasado. Ello se manifiesta en dos características muy puntuales: primero, la representación de la plenitud del instante con el uso de tiempos verbales en presente, sobre todo, la frecuente aparición del verbo *es* como sinónimo de *existir*; y, segundo, la evocación sensorial para conseguir ese estado de presencia y de vinculación física de la persona con un entorno real e inmediato. El conflicto temporal ocurre, entonces, por la tentativa de presentar el pasado como algo real y palpable que está ocurriendo interminablemente.
3. Indagación sobre algún factor particular que propició el acercamiento con el lenguaje poético. Ya se ha hablado aquí del inicio de la sensibilidad verbal de la autora: el

recuerdo de la frase “una piedra blanca”, la coincidencia entre su apellido con la Capilla de los Bracho, la representación en verso de las Morismas y los versos tradicionales en los juegos infantiles. Aunque estos eventos no son explícitamente presentados en el poema, su evocación sí fue necesaria para la escritura de éste, son parte de la experiencia del proceso creativo.

4. Preferible elaboración en un formato de extensión media o larga. También ya se dijo que *Ese espacio, ese jardín* supera los 800 versos. Si bien el poema extenso tiene distintos fines, características y pertenece a diversos géneros, es innegable que para representar el ejercicio de la rememoración se requiere una abundante cifra de versos, sobre todo cuando en dicho ejercicio se mencionan varios recuerdos que interactúan.
5. Revelación de un hecho anteriormente oculto. La reinterpretación del pasado se logra por la reflexión sobre la muerte. Esto es el punto medular del poema, y quizás la más importante razón por la que *Ese espacio, ese jardín* no es una colección de poemas que hablar de recuerdos de la infancia, sino un poema extenso donde se explora cómo la muerte dota de significados tangenciales a los eventos vividos muchos años atrás.
6. Capacidad representativa de estímulos sensoriales y/o materiales. Este punto, como más o menos se sugiere líneas arriba, es una consecuencia de la relación conflictiva con el pasado. Asimismo, aquí se revelaría una de las finalidades del poema de la experiencia: debido a una toma de conciencia de la imposibilidad real de revivir el pasado, se opta por la posibilidad verbal e imaginativa de representarlo. El poema de la experiencia es la recuperación metafórica de un pasado, y una de las mejores estrategias para lograrlo es por medio de una relación sensorial, capaz de aproximar materialmente al individuo de ahora con aquello que vivió antes. Los estímulos sensoriales son, por lo tanto, el efecto de la conciencia del cuerpo como entidad

> sensible (táctil, olfativa, visual) que interactúa con el entorno. Por otra parte, los estímulos materiales son aquellos objetos que la apreciación subjetiva provee de significados particulares y simbólicos.

¿Y qué es lo particularmente relevante al valorar *Ese espacio, ese jardín* como un ejemplo de poesía de la experiencia? Para la crítica de la poesía mexicana esto permitirá, por ejemplo, tener un nuevo acercamiento de estudio al poema extenso, tan arraigado en nuestra tradición. Tomemos ahora en cuenta la importancia del poema extenso y pensemos, por ejemplo, en los primeros años de este siglo XXI, específicamente el año 2003, fecha de la publicación del libro de Coral Bracho. En este sentido, *Ese espacio, ese jardín* es abre, de alguna forma, el siglo XXI mexicano dentro del rubro del poema extenso (no digo que sea el único); la pregunta es: ¿cómo la poesía de la experiencia (el género) se instaura en nuestra tradición?, o también: ¿cómo se relaciona este poema con otros aparecidos posteriormente donde también se retoma el pasado personal? Es decir, la relevancia de considerarlo poesía de la experiencia estriba, en parte, en su contexto mexicano.

Otro acercamiento interesante sería el concerniente al estilo poético de la autora. Sin entrar en definiciones con mayor aproximación crítica, tales como neobarroco y rizoma, señalemos aquella división escueta, y muchas veces inexacta, entre poesía del lenguaje y poesía de la experiencia, donde la primera tiende a cierta oscuridad enunciativa o a una especial atención al lenguaje poético; mientras que la segunda atiende al carácter vivencial e incluso emocional del escritor, y por lo tanto suele preferir un lenguaje aparentemente sencillo ("hay dos tipos de poetas, los que dicen luceros y los que ven una piedra y dicen pinche piedra", escribió Sabines). En este libro de Coral Bracho, como es evidente, se pone

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: "Lucero, luzcero, luz Eros, la garganta de la luz pare colores cóleros", etcétera,y aquellos que se ropiezan con una piedra y dicen "pinche piedra". Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado "Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada". —De ellos es el Olimpo que en estos días se llama simplemente

fin a dicho criterio superficial: es un poema con un registro rizomático y con cualidades emparentadas al neobarroco, pero también es un poema de raigambre autobiográfica.

Y, para volver al contexto de la poesía mexicana y el poema extenso, convendría algún análisis sobre cuáles son los géneros poéticos que de alguna manera han marcado un canon dentro del poema extenso. Aventuro una hipótesis que ya no está al alcance de resolverse en este trabajo: los poemas canónicos extensos del siglo XX mexicano ("La Suave Patria", "Muerte sin fin", "Piedra de sol", "Algo sobre la muerte del mayor Sabines") deben su trascendencia, en parte, a que la propuesta de modalidad discursiva difiere en cada uno de ellos, es decir, coinciden en la elaboración extensa, pero su particularidad (en buena medida, además del estilo de cada autor) radica en la elección del género.

Otra última pregunta, que quizás tenga respuesta evidente o inmediata, pero que también podría ser el punto de inicio de otro análisis es: ¿la práctica del género de la poesía de la experiencia es la entrada a la madurez creativa del poeta, o a la consolidación y sustentación de su estilo? Pensemos en otro autor y cuatro de sus poemas: "Mi prima Águeda", "El viejo pozo", "El retorno maléfico" y "La Suave Patria"; si López Velarde hubiera escrito otro poema extenso a sus 40 o 50 años, ¿qué tipo de poema sería?

5.1.6 El trabajo crítico ante la poesía de la experiencia

La poesía de la experiencia es el simulacro de un proceso de rememoración personal. No es el resultado de, sino su representación. Esto significa que la memoria, más que el tema, es el medio. Ésta es la diferencia crucial entre un poema que hable de un recuerdo, y un poema de este género donde se mencione el pasado desde un proceso de la rememoración. Es decir, la memoria en este caso no es el *qué*, sino el *cómo*. Cuando lo anterior se tenga siempre presente

en el trabajo crítico, será importante cumplir algunas tareas abonen alguna pertinencia en esto.

El primer paso consistirá en constatar si este género es localizable en poemas del siglo pasado y de nuestro siglo. Convendría la realización de un mapeo (en nuestro país o nuestro idioma) de poemas donde el eje temático sea el ejercicio de rememoración del pasado personal (no sólo la referencia de un recuerdo), a fin de discernir cuáles entrarían en este género y por qué es relevante, para la crítica, observarlos desde un mismo enfoque.

De esta primera labor se desprenderán otras búsquedas, como la sugerida en el capítulo teórico: la relación entre modernidad (o posmodernidad) y pasado individual, muchas veces doméstico; ¿cuál es el conflicto con el tiempo moderno que conduce al poeta a recuperar, en forma de simulacro, su pasado personal? La soledad, el desencanto, el pesimismo, la caída de los grandes discursos, el futuro incierto, el individualismo, etc., son factores críticamente atractivos para la reflexión sobre el pasado personal en la poesía de la experiencia; por ejemplo, ¿qué condiciones permiten que el poeta vanguardista quiera mirar hacia un futuro colectivo, mientras que un poeta posterior se interese por su pasado individual?

Otro proyecto favorable sería el análisis de las posibilidades de la memoria en la poesía; algo parecido a un mapa donde se registren los discursos de la memoria en la poesía. El modo en que se habla del pasado y la elección de un pasado específico tiene realizaciones que condicionan el modelo discursivo. En este ámbito, es posible distinguir una poesía de la experiencia, una poesía testimonial, una relación, una bitácora, una recreación del pasado personal, una poesía cívica donde se exalte el pasado histórico, y más modalidades parecidas,

todas relacionadas con un ejercicio de la memoria,[209] pero no siempre el mismo, ni en su configuración ni en los fines que persigue.

Además, como ya se dijo en el apartado anterior, la poesía de la experiencia es una invitación a señalar las capacidades y posibilidades del poema extenso moderno. Particularmente, si asimilamos este modelo como un género, se podría explorar el vínculo entre poema extenso y autobiografía. No es que el poema de la experiencia sea una autobiografía en lenguaje poético, pero sí conviene fijarnos en dicha cualidad que suele precisar de una realización extensa. En este ámbito, debemos tomar en cuenta ideas como proceso, procedimiento, indagación, elaboración, todas ellas compartidas entre poesía de la experiencia y poema extenso.

Finalmente, todas estas investigaciones delinearían más la función de la poesía de la experiencia como género poético. Quizás, tomando en cuenta varios ejemplos de esta naturaleza, se señalarían otros elementos pertinentes, o se podría establecer de forma más cristalina la genealogía de dicho género, sus modificaciones, los distintos estilos o tradiciones que alberga. E incluso se podría hallar algún registro de la poesía de la experiencia en otras modalidades discursivas de la lírica.

La actividad creativa, eventualmente, también saldrá beneficiada de estas reflexiones. Para volver al ejemplo de la elegía: no es lo mismo escribir intuitivamente sobre un tema de lamentación, que tener conciencia de los procedimientos líricos del discurso elegiaco. Pasa algo similar con este género[210]: el poeta sería más consciente del ejercicio de la

[209] Además de aquellos modelos del discurso lírico donde es medular el trabajo con la memoria: la elegía, la evocación, la epístola, el memorial.

[210] Comprendo que podría existir un conflicto en el concepto de la poesía de la experiencia. Si este término todavía está muy ligado al movimiento o la poética de los poetas españoles, convendría valorar otras formas para referirnos a este género.

rememoración y de sus alcances, si concibiera que este procedimiento se vincula con un tipo de poema; quizás tomaría una decisión sobre dos caminos creativos: el simulacro de un proceso de la memoria, o el resultado de dicho proceso (incluso, habrá términos medios, porque dentro del simulacro también está el resultado). Además, se rompería aquella superficial definición de la poesía de la experiencia como una anotación de diario, o un evento personal que, decimonónicamente, el poeta quiere inmortalizar en sus obras.

5.2 *Ese espacio, ese jardín* y Coral Bracho

He dicho en el primer capítulo que la autora Coral Bracho consigue en este poema extenso una condensación formal, fruto de sus libros anteriores. Muchas de sus búsquedas y preocupaciones técnicas y temáticas convergen en *Ese espacio, ese jardín*. Este libro, sin embargo, no es de ningún modo una reproducción de su obra previa, asimilada ahora en el formato del poema largo, más bien hay un camino escritural y estilístico que se complejiza.[211] En el capítulo anterior he examinado cuáles son estas complejidades y cómo funcionan en el poema. Ahora, como últimas conclusiones, señalo brevemente algunos posibles motivos por los que encontramos en *Ese espacio, ese jardín* rasgos tan fundamentales como la interacción sensitiva con el espacio, la importancia de la memoria y la noción de un *locus poeticus*. Finalmente, anoto dos comentarios breves: el lugar de Coral Bracho en la tradición poética mexicana, y las tareas pendientes para la crítica de la lírica.

[211] Si, por ejemplo, antes la experiencia sensorial se localizaba en un encuentro amoroso (tema frecuente en *El ser que va a morir*), ahora se busca en un lugar más alejado cronológicamente: la infancia. O la misma idea de un tiempo no lineal, que ya figuraba en su poema "Percepción temporal", ahora posee más capas de significado, pues se aborda desde diversos motivos: los recuerdos que se superponen, el estado de plenitud de un tiempo pasado, el tiempo como una entidad material.

5.2.1 La relevancia de las sensaciones

Es frecuente, tanto en poetas como en críticos, realizar muy diversas observaciones sobre el lenguaje poético utilizando los términos *límites*, *tensión* y *posibilidades*. Términos que, sobre todo, se enfocan a la compleja relación entre significante y significado. El carácter inefable de las cosas (objetos, situaciones, percepciones, emociones) conduce a una constante (y, *a priori*, fracasada) búsqueda por expresar a través de las palabras eso que se encuentra en "La otra orilla". Los límites y la tensión del lenguaje remiten, idealmente, a esta incapacidad; las posibilidades del lenguaje, por otro lado, constatan las múltiples vías de acercamiento a lo inefable.

En cuanto a las percepciones sensoriales, es aún más notorio este límite: nunca serán afortunadas o exactas las palabras para definir, por ejemplo, el color rojo o el sabor salado, salvo si dichas sensaciones se conocen previamente (lo cual provoca definiciones tautológicas). Asimismo, toda percepción es subjetiva, por lo que la interpretación del color rojo o del sabor salado tendrá un valor autónomo en cada individuo y, en consecuencia, se experimentará una tensión entre el significante y los posibles significados. Si tenemos en cuenta estos dos problemas (la imposibilidad de definición y la subjetividad de las sensaciones), el trabajo poético será el efecto más evidente. Ello se corrobora en la creación de conceptos a través del lenguaje figurado: la hoja de papel, la pluma para escribir o el brazo del sillón son ideas que surgen por relación metafórica o metonímica, producto de una urgencia por definir algo carente de un significado directo. Entonces, la misma necesidad comunicativa (esa difícil conexión entre significante y significado) promueve la creación de

imágenes poéticas. Recordemos que toda palabra surge muy probablemente de una metáfora, como lo afirmaba Borges:

> Si tomamos un buen diccionario etimológico (pienso en el de mi viejo y desconocido amigo el doctor Skeat) y buscamos una palabra, estoy seguro de que en algún sitio encontraremos una metáfora escondida. […] De hecho, si optamos por el pensamiento abstracto, tenemos que olvidar que las palabras fueron metáforas. Tenemos que olvidar, por ejemplo, que en la palabra *considerar* hay una sombra de astrología: *considerar* significaba originariamente "estar en relación con las estrellas", "hacer un horóscopo".[212]

Lo anterior (explicado de forma somera) permite una respuesta inicial a la importancia de las sensaciones en *Ese espacio, ese jardín*. La experiencia sensorial es el modo subjetivo de establecer un vínculo con el entorno; ello se potencia y verbaliza a través del trabajo lírico, de tal manera que el tratamiento poético de dicha relación sensorial posibilita la creación de nuevas vías para entender y referir colores, texturas, formas, olores, más allá de las nociones inmediatas y preestablecidas. Por lo tanto, la poeta Coral Bracho da prioridad a esta experiencia de los sentidos, y ello le permite distintos acercamientos poéticos a su modo de relacionarse sensorialmente con el entorno.

Esta relación de los sentidos se vuelve más compleja puesto que el entorno evocado en el poema se ubica en un tiempo ya lejano (la infancia de la poeta). El acercamiento táctil, visual, olfativo y acústico no expresa entonces un tiempo reciente, sino que recupera el pasado. De manera real y directa, los eventos pasados son imposibles de olerse, tocarse, verse, escucharse; de allí que la solución poética a esta imposibilidad sea evocarlos por medio de los sentidos que, a su vez, permiten un estado de plenitud. Como puede advertirse, hay dos imposibilidades que entran en juego: la referencialidad preestablecida de los vínculos

[212] "La metáfora", en Jorge Luis Borges, *Arte poética*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 38. Traducción de Justo Navarro.

sensoriales y la naturaleza inasible del tiempo transcurrido. En ambos casos, el trabajo poético, el poema *Ese espacio, ese jardín*, resuelve esos obstáculos a través del lenguaje.

Las sensaciones no conducen sólo al estado de plenitud o a la verbalización del vínculo entre individuo y entorno. No es la finalidad última, sino que esta experiencia sensorial es, asimismo, una herramienta para formular la compleja red de emociones que evoca distintos momentos tangenciales: la pérdida del padre, los recuerdos de la infancia, la angustia del vacío, una sensación de tiempo no lineal. Aquí, de nuevo, se localiza la experiencia de límites y una tensión del lenguaje: así como es imposible explicar el color rojo (y mucho más la experiencia subjetiva del color rojo), las emociones, mientras más subjetivas se vuelvan, más difícil será comunicarlas con referentes prestablecidos. No basta con elaborar metáforas en torno al miedo, la tristeza, el gozo, la alegría o la preocupación (en primer lugar, porque eso no es idealmente el trabajo de la poesía), sino registrar esos otros estados emocionales no verbales o imposibles de conceptualizarlos con un acervo conocido.

Por último, la búsqueda por verbalizar las emociones (desde las sensaciones) desemboca también en una cavilación sobre los detonantes de dichos estados emocionales: el recuerdo de la infancia, la pérdida del padre, el entorno natural, etcétera. Es decir, este poema de Coral Bracho es una reflexión sobre, principalmente, el tiempo, la memoria, la muerte y la infancia; el vínculo sensorial y los estados emocionales de esas situaciones posibilitan el ejercicio reflexivo.

5.2.2 La razón de la memoria

En muchas páginas de esta tesis se ha insistido en que la memoria en *Ese espacio, ese jardín* no es la noticia de un evento pasado, sino un ejercicio de exploración verbal que permite una experiencia de rememoración. Asimismo, en el capítulo anterior, he explicado la forma en que se realiza este proceso: la evocación del instante pleno, la aparente superposición de recuerdos, la interacción sensorial, la conciencia de los espacios y el vacío. Entonces, se ha revelado el qué y el cómo, pero aún faltaría intentar explicar por qué. ¿Cuál es la motivación por la que este largo poema no refiere a uno o varios recuerdos, sino que los explora sensorialmente para crear una experiencia?

Históricamente, la poesía lírica se relaciona con la expresión subjetiva y sensible de un yo, de manera que el trabajo verbal tiene un estrecho vínculo con el trabajo reflexivo en torno a las emociones y sentimientos del poeta:

> Poetry expresses the emotional truth of the self. A craft honed by especially sensitive individuals, it puts metaphor and image in the service of song.
>
> Or at least that's the story we've inherited from Romanticism, handed down for over 200 years in a caricatured and mummified ethos-and as if it still made sense after two centuries of radical social change.... But what would a non-expressive poetry look like?[213]

Pese a la dificultad (incluso imposibilidad) para definir unívocamente el concepto de la poesía lírica, es claro que la carga histórica permite observar de forma crítica el funcionamiento expresivo de muchos poemas. Es el caso de *Ese espacio, ese jardín*: el ejercicio de la memoria, a través de las sensaciones, corrobora la experiencia lírica, entendida

[213] Craig Daworkin, citado en "Lyric", en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, op. cit.,* p. 833.

como una transmisión sensible y emotiva de lo que significa subjetivamente una serie de vivencias de la poeta.

Es cierto que discursos narrativos y descriptivos también son capaces de conmover, pero el discurso lírico (en un sentido clásico) logra tal efecto utilizando el lenguaje como medio y fin.[214] Helena Beristáin recuerda que, para Bajtín, hay una diferencia en el tratamiento de la imagen dialogizada en la novela y en la lírica; en esta última "permanece sumergida en la riqueza y la diversidad propias de su objeto mismo",[215] es decir, existe una mayor reflexión hacia el mismo lenguaje. Beristáin, en su lectura de Bajtín, agrega:

> La dialogalidad natural de la palabra no se utiliza artísticamente en los géneros poéticos […], porque en ellos la palabra se basta a sí misma y no "presupone ninguna otra expresión fuera de sus límites" ya que no se orienta hacia la palabra ajena ni interacciona con ella […], la palabra poética, es decir, lírica nunca se orienta hacia los lenguajes ajenos, nunca toma de los otros el punto de vista lingüístico ni las formas léxicas, sintácticas, semánticas, sino que anhela construir un lenguaje único.[216]

En este sentido, la transmisión de las emociones (no exclusivas del género lírico) está orientada idealmente a la misma capacidad del lenguaje para conmover. Un lenguaje que no conmueve por lo que refiere, lo que narra o lo que describe, sino por lo que construye a través de las mismas palabras (el fin y el medio). Desde luego, habrá poemas cuya estrategia sea distinta, tal vez posean, por ejemplo, un mayor sustrato narrativo. No obstante, en *Ese espacio, ese jardín*, el recuerdo no es lo que conmueve, sino el lenguaje; el efecto emocional ocurre enteramente por la tensión del lenguaje, su capacidad evocativa en la elaboración de imágenes imposibles en una realidad inmediata. La experiencia del lenguaje sustituye, por lo

[214] Recordemos, una vez más, el artículo de Coral Bracho: "El lenguaje: punto de partida y de llegada".
[215] "Lírico", en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 303.
[216] *Ibid*.

tanto, a la experiencia del recuerdo, ésta es la razón por la que la poeta se vale de todas las estrategias líricas que ya he analizado para la exploración de la memoria.

Es probable que en una lectura no especializada de la poesía nos quedemos con la impresión de que el impacto emotivo ocurre por el tema del texto poético. No es, sin embargo, la referencia a los estados emocionales lo que produce tal efecto, sino el tratamiento verbal. En pocas palabras, la experiencia emotiva (cualquiera que sea) se convierte en una experiencia verbal que, a su vez, produce un efecto emotivo en el lector. Para volver al título del discurso de Coral Bracho, "El lenguaje: punto de partida y de llegada", la transmisión de la experiencia emotiva a través del lenguaje es el punto de partida, mientras que la experiencia verbal es el punto de llegada. De allí que la memoria en la poesía sea el resultado de una exploración del lenguaje.

5.2.3 *LOCUS POETICUS*

Un obstáculo para la crítica de la lírica es la selección de vocabulario y conceptos que, de cierto modo, entorpecen la explicación de algún fundamento del fenómeno poético. El uso constante del lenguaje figurado en la crítica puede representar un problema cuando éste contrasta o se confunde con el lenguaje figurado del mismo texto poético. Suele ser el caso de términos como *lugar*, *espacio*, *territorio*. Claro que nada impide que hablemos de, digamos, un lugar de enunciación, o un espacio poemático,[217] o la construcción de nuevos territorios desde el pensamiento rizomático de Deleuze y Gauttari.[218] Sin embargo, antes de

[217] Noción que, como ya hemos visto, utiliza Iván Méndez González en "'Lugar que ilumina el recuerdo'": háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez", *op. cit.*

[218] Esta investigación, desde otra línea, nos haría hallar correspondencias entre la propuesta rizomática de *Ese espacio, ese jardín,* vista como la creación de nuevos *espacios poéticos* (con todo lo que esta abstracción pueda

incorporar metáforas del espacio para la reflexión crítica, es importante reflexionar (en este caso, concluir) sobre el significado de la evocación de los espacios en la poesía.

Ya he comentado en el segundo capítulo que no todo poema precisa de una aparición explícita de los espacios; cuando aparecen, tienen diferente relevancia a medida que se interactúe con ellos. La lectura de *Ese espacio, ese jardín* nos hace ver que la mención de los espacios produce una serie de asociaciones donde se manifiesta la participación subjetiva de quien observa el entorno. Desde esta perspectiva, podemos establecer una primera definición general del *locus poeticus*[219] y la importancia de este concepto para la crítica.

Partamos de la idea de que el espacio referido en los poemas surge de tres motivaciones: una ubicación real ("Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!"), un sitio no especificado en la realidad ("Si del campo te agradas, / goza de sus frescuras venturosas"), y un sitio metafórico ("Ay basas de marfil, vivo edificio / obrado del artífice del cielo"). El espacio, ya sea real, inventado o metafórico, produce una imagen donde la materia y el vacío se interrelacionan. Se trata, entonces, de la expresión de un espacio físico, por más que sea referencial, irreal o metafórico. Es físico desde la realidad poética. Dicho espacio es transformado y reconfigurado por la participación subjetiva del poeta, ello ocurre mediante distintas estrategias, recursos y procedimientos líricos. Por lo tanto, el *locus poeticus* es el espacio de la participación subjetiva y sensible; es el sitio que el observador-poeta lo transforma a través del discurso poético; es, sobre todo, un campo que posibilita y produce

significar), y la noción de espacios físicos en el mismo libro. Desde mi punto de vista, utilizar un instrumento de análisis (el espacio rizomático) cuyo concepto sea parecido al objeto que se analiza (la temática del espacio), más que esclarecer, entorpecería la reflexión.

[219] Este concepto, pese a que con frecuencia se menciona en distintos análisis, no es una noción que posea un sólido fundamento teórico; simplemente se utiliza para hacer referencia a los lugares. Otras ideas como el *locus amoenus* o el *ubi sunt* tienen un marco mayor de reflexión crítica. En general, suele mencionarse el *locus poeticus* para señalar un lugar evocado en el poema; en menor medida, el *locus poeticus* es utilizado para hacer mención al sitio donde el poeta escribe; es decir, el punto geográfico donde se desarrolla físicamente la actividad creativa.

asociaciones de muy variada naturaleza: metafóricas, simbólicas, sensibles, evocativas, reflexivas, etcétera.

En el poema de Coral Bracho, los espacios aludidos permiten la producción de un lenguaje figurado: “Ojos de jaguar son las hojas que cimbra el viento. / Fuego las deslumbradas mariposas.” [III, 14-5], fomentan reflexiones sobre la muerte: “La muerte, / a gatas entre los muebles, / interpone sus preludios” [I, 17-19], o reconstruyen la memoria o la reflexión sobre ella: “Y alguien, tal vez, dirá: son los recuerdos, / son los recuerdos que se entrelazan / como briznas de sol” [IV, 134-137]. Es decir, el *locus poeticus* no es el espacio referencial o circunstancial, más bien es el campo de posibilidad asociativa, un sitio de la imaginación donde es realizable el lenguaje figurado, el discurso reflexivo, la revelación, la desautomatización de una realidad preestablecida, entre otros puntos que, de una u otra forma, habrán de relacionarse con el espacio.

Entonces, independientemente de la cualidad del espacio, el *locus poeticus* es el plano de reconfiguración por medio de la intervención sensible y verbal del poeta. Las palabras transforman el entorno, lo vuelven subjetivo, problemático, simbólico, interior. Todo ello con una finalidad expresiva, con la intención de comunicar el estado emocional de una experiencia. El *locus poeticus* se crea por el estrecho vínculo entre sujeto y espacio, uno transforma al otro, y esa dinámica es parecida a la del observador en el mundo subatómico:

> A medida que penetramos en la materia, la naturaleza no nos muestra ningún "ladrillo básico" aislado, sino que aparece como una complicada telaraña de relaciones existentes entre las diversas partes del conjunto. Estas relaciones siempre incluyen al observador de un modo esencial. El observador humano constituye el nexo final en la cadena de los procesos de observación, y las propiedades de cualquier objeto atómico sólo se pueden comprender en términos de la interacción que tiene lugar entre el objeto observado y el observador[220]

[220] Fritjof Capra, *El tao de la física*, (traducción de Alma Alicia Martell Moeno), Barcelona, Editorial Sirio, 2000, p. 104.

Aun cuando el modelo cuántico no es obviamente el idóneo para la crítica de la lírica, es llamativa esta coincidencia. Las posibilidades representativas del *locus poeticus* "sólo se pueden comprender en términos de la interacción que tiene lugar entre el objeto observado y el observador". Una interacción que, en este caso, sucede en la realidad del poema a través de las palabras. Cabe resaltar que las palabras que interactúan en el espacio aludido en los poemas son de distinta naturaleza: abstractas o concretas, y también de distinto orden: en sentido figurado o en sentido referencial o ambiguas.[221]

Por todo lo anterior, y desde mi perspectiva, el *locus poeticus* no es la metáfora del poema visto como un espacio de posibilidad, sino la alusión directa de un espacio (aun inventado o metafórico), y el modo en que éste se transfigura mediante el tratamiento poético y subjetivo. También se trataría de una categoría general susceptible de particularizarse, dependiendo el discurso: *locus amoenus*, *ubi sunt*, *beatus ille*, incluso se podría hablar de un *locus sepulchralis* en ciertos poemas elegiacos. En cuanto a *Ese espacio, ese jardín*, el *locus poeticus* es principalmente el espacio para la experiencia sensible de la memoria y la reflexión del tiempo y la muerte.

5.2.4 La poesía de Coral Bracho y su época

Sin duda, dentro de la nómina de poetas mexicanos nacidos en la década de 1950, Coral Bracho ha ganado un lugar especial. Los factores de este mérito son múltiples: algunos

[221] Pensemos en la zorra blanca del poema de Bracho, allí se alude realmente a un animal, mientras que la aparición del nautilus o del jaguar posiblemente son representaciones figurativas y simbólicas. De igual manera, el tiempo (entidad abstracta) es con frecuencia colocado en el *locus poeticus* como otra entidad (metafóricamente materializada) por medio de la cual interactúa el observador-poeta con su entorno.

temáticos, como la experiencia erótica desde la perspectiva femenina; otros estilísticos, como la propuesta rizomática y el neobarroco en su obra; pueden ser también biográficos, como las condecoraciones recibidas; o técnicos, como el ritmo de fraseo de buena parte de su poesía. No obstante, nada de eso tendría mayor justificación o desarrollo si no prestáramos atención al modo en que la autora trabaja con el lenguaje.

Es lugar común recurrir a la metáfora de *la voz de un poeta* para sostener que, en este caso, la escritura de Coral Bracho se diferencia notoriamente de otras voces. Pese a todo, esta aseveración necesariamente nos hace poner cuidado en el peculiar manejo del lenguaje poético, y ello es lo que, en principio, debe ser el objetivo de la crítica de la lírica. Recordemos las palabras de Eduardo Milán citadas en el segundo capítulo de esta tesis:

> Las desviaciones biográficas o los testimonios de la tiniebla personal no tienen los efectos esperados porque todo, en un sentido vivencial, se parece en este mundo. El grado distintivo de un poeta frente a otro no radica ya en la diferencia de su experiencia individual, sino en la mayor o en la menor capacidad de manipulación de los códigos poéticos, o sea, del lenguaje.[222]

Dicha manipulación del lenguaje es lo que define un estilo, y habría que elaborar críticamente en qué consiste esta manipulación;[223] tarea que no se agota en un solo trabajo, puesto que esos códigos poéticos son diversos y tendrán distinto enfoque tanto por la crítica, como por el corpus.

¿Y por qué es importante señalar (y justificar) que el estilo poético de Coral Bracho es perfectamente distinguible de otros poetas de su generación? Quiero decir: ¿por qué es

[222] "El regreso del yo", en Eduardo Milán, Resistir: insistencias sobre el presente poético, México, FCE, 2004, p. 51.

[223] En estas páginas hemos hablado de *Ese espacio, ese jardín* como una experiencia del lenguaje que se efectúa por distintos códigos poéticos (para decirlo en palabras de Milán), por ejemplo: el uso de los posesivos y los pronombres demostrativos que aluden a un estado de plenitud; o el uso de la sinestesia donde se reafirma la participación sensible y simultánea del sujeto con un entorno evocado.

importante para la crítica? Una respuesta inmediata y adicional sería que gracias a ello recordamos el objetivo fundamental de la labor crítica en la poesía: el funcionamiento del lenguaje. En cuanto al panorama lírico mexicano, el estudio de la obra de Bracho permite entender la complejidad de propuestas. Más allá de las inquietudes temáticas o los modelos discursivos, atender a las diferencias estilísticas de los poetas ayuda a dimensionar las cualidades de sus poéticas, esto es, el modo en que los autores conciben el ejercicio lírico. Es cierto que, por otro lado, existe un afán categorizador cuyo interés es enfocarse en coincidencias entre autores de una misma generación; esta tentativa, sin embargo, no excluye al grado de diferenciación, más bien lo corrobora. Es decir, el hallazgo de puntos estilísticos en común entre dos poetas motiva paralelamente el estudio de sus diferencias.[224]

Esta tesis no pretendió demostrar que el manejo discursivo y la propuesta formal en *Ese espacio, ese jardín* se distingue estilísticamente de otros libros y poetas (pues no se trata de un estudio comparativo, ni de una crítica sobre una generación). Sin embargo, al indagar (como sí se ha hecho aquí) sobre las condiciones poéticas de este libro, se obtiene un registro crítico con el que, posteriormente, será posible corroborar el grado de distinción de esta obra con las propuestas de otros autores. Hará falta una argumentación extensa (tarea de otros estudios) para probar que la poesía de Coral Bracho posee un estilo perfectamente identificable y distinguible al de otros poetas; mientras tanto, estas páginas buscaron adentrarse en las cualidades formales de un libro de la poeta.

[224] Malva Flores, por ejemplo, en *El ocaso de los poetas intelectuales*, repara en el vocabulario científico de la poesía de Alberto Blanco, esta inclusión de términos, la cual no es tan cercana al tratamiento lírico, también se observa en la poesía de Coral Bracho; sin embargo, afirma Malva Flores, a diferencia de Blanco, en Bracho "dicha característica se extrema. Su riesgo formal es conducido por la incesante exploración en el lenguaje, en la combinación de las palabras, como única forma de reconquistar su esplendor" (Véase: Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 189). Esto significa que, primero, se estudia una convergencia estilística para, después, hallar distinciones en el estilo y en la búsqueda poética.

Con lo anterior, me atrevo a adelantar una última percepción deliberadamente inexacta (hasta que no se compruebe de forma crítica en otro trabajo) sobre la poesía de Coral Bracho: no existe, dentro de la tradición mexicana, una obra poética donde se conjugue de manera tan afortunada la preocupación formal (el interés por las posibilidades del lenguaje) con una experiencia perceptiva y sensitiva. Dicho de otro modo: la participación sensible y física de la poeta (eso que se recibe con los sentidos) se traslada a una participación igualmente sensible de la materialidad del lenguaje (eso que se recibe en el vínculo del significante con el significado). Como se puede observar en el estado de la cuestión (ya aludido en capítulos anteriores), buena parte de la crítica a la poesía de Coral Bracho se enfoca en dos aspectos: el sensitivo y el verbal, de allí que se hable, por ejemplo, de los estímulos corporales en su poesía[225] y de su búsqueda del lenguaje poético.[226] Estos dos aspectos nos revelan algo más: la relación de Coral Bracho con el lenguaje no sólo es sensible, sino sensitiva; la creación de imágenes poéticas pareciera sustentarse constantemente por una búsqueda táctil, olfativa, visual, acústica y gustativa de las palabras.[227]

---

[225] "Podríamos decir que es un cuerpo cifrado —un texto hermético— que más que representarse figurativamente, se evoca a través de cualidades sensibles propias del mundo natural, así como mediante la alusión a espacios sagrados ('templo', 'ábside') y a posiciones espaciales limítrofes ('bordes', 'costas', 'orilla')", advierte Rita Catrina Imboden sobre el poema "En la humedad cifrada", véase: "Desde el cuerpo: la poesía neobarroca de Coral Bracho", en *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004 (coord. Beatriz Mariscal Hay, María Teresa Miaja de la Peña), vol. 4, 2007, pp. 301-318, p. 310.

[226] "Bracho disloca la habitual función del lenguaje, altera sus secuencias y fragmenta el discurso poético. Quiere encontrar, quizá, los resortes internos de la materia que describe pero también de su propia enunciación", Malva Flores, *op. cit.*, p. 188.

[227] Desde luego, hay una imposibilidad: estrictamente, la materialidad del lenguaje es un concepto metafórico. Las palabras no son material, y, por lo tanto, no se tocan, huelen, saborean, ven, o suenan *per se*. Sin embargo, lo que sí es real, es la experiencia sensible del lenguaje tan parecida a una relación sensorial con el mundo.

5.2.5 TAREAS PENDIENTES

Como mencioné en las primeras páginas, una de mis motivaciones por acercarme críticamente a *Ese espacio, ese jardín* era indagar cómo este poema dialoga con la tradición del poema extenso de la lírica de México. Sin embargo, la misma naturaleza de este trabajo me impide resolver la mitad de la interrogante. En esta tesis fue posible explicar a detalle varios aspectos de este poema: el ejercicio de la memoria, la aparente simultaneidad de los recuerdos, la evocación del instante presente, la conciencia de la muerte y la experiencia sensorial; todos estos atributos justifican y dan razón para que *Ese espacio, ese jardín* sea un poema extenso. Las cuestiones intrínsecas del libro, por lo tanto, quedaron estudiadas; la tarea complementaria sería atender al valor extrínseco y su relación con otros poemas.

Más allá del poema extenso, el trabajo pendiente consiste, en general, en estudiar los vínculos entre este poema y otros que puedan ser equiparables de distintas formas: ya sea por su temática, su técnica, la década en que fue publicado, la generación de la autora, etcétera. Esto me lleva a considerar que toda conclusión sobre por qué este libro es importante para la poesía mexicana del siglo XX y actual será parcialmente satisfactoria. Desde luego, *Ese espacio, ese jardín* es relevante debido a todos los pormenores desarrollados en este trabajo; en síntesis: a la riqueza técnica donde se corrobora una exploración subjetiva y sensible de los espacios, la memoria y la plenitud. Pero la objeción es inevitable: ¿no hay otros poemas de nuestra tradición con cualidades igualmente destacadas? Siempre habrá suspicacias al respecto, sobre todo porque, como aquí señalo, las aseveraciones intrínsecas cobrarán mayor fuerza cuando se cotejen con otros poemas.

Respecto al marco temporal en que *Ese espacio, ese jardín* fue publicado —la primera década del siglo XXI—, valdría la pena reflexionar sobre los poemarios de ese momento.[228] Por lo menos en el panorama mexicano, descubrir cuáles fueron las principales temáticas y las propuestas estilísticas nos daría alguna noción general sobre el estado poético, las búsquedas, las inquietudes, la concepción de los proyectos, etcétera. No olvidemos, además, que en esa primera década surgió un cambio importante en relación con la materialidad de la difusión de la poesía: el acceso a internet facilitó la interacción entre poetas, y se convirtió en una vía inmediata de acercamiento entre poemas y lectores. Todo ello precisaría de otro tipo de investigación.

Otra tarea por cumplir sería la reflexión crítica sobre el pasado personal como tema frecuente en la poesía mexicana de las últimas décadas. ¿Qué nos dice esto sobre el canon de nuestra poesía? ¿Cómo se relaciona con la posmodernidad? Y algo más importante: ¿cuántos de estos libros están más cercanos a una especie de testimonio en verso, y cuántos apuntan a una poesía de la experiencia? ¿Será que la poesía de la experiencia es el modelo discursivo idóneo en un mundo posmoderno? Tras la visión poco prometedora de un futuro, el escape al pasado personal no sólo es la recreación de lo vivido, sino también, poéticamente, la creación de una experiencia verbal.

[228] Como curiosidad: a inicios de 2011 circulaba en algún foro de internet una especie de sondeo sobre el poemario mexicano más relevante de la primera década del siglo XXI. Se mencionaba, por ejemplo, *Cabaret Provenza* (2007) de Luis Felipe Fabre y *Principio de incertidumbre* (2007) de Jorge Fernández Granados. Aunque he olvidado el sitio web donde se debatía al respecto (posiblemente *Periódico de poesía* o *Círculo de poesía*), recuerdo que David Huerta mencionaba la poesía completa de Joaquín Vásquez Aguilar (2010). No tengo certeza de si alguien mencionó *Ese espacio, ese jardín*.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR VILLAGRÁN, Manuel, "Memoria", en *Procesos psicológicos básicos. Una guía académica para los estudios en Psicopedagogía, Psicología y Pedagogía*, José Miguel Mestre Navas y Francesc Palmero Cantero (coordinadores), México, Mc Graw Hill, 2004.

ALDA TESÁN, Jesús-Manuel, "Introducción", en Jorge Manrique, *Poesía*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (trad. de Ernestina de Champourcin), México, FCE, 2016.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción de F. López Estrada, Madrid Gredos, 1997.

BAJTÍN, Mijail, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999.

_____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El conte*xto *de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

BARTHES, Roland, "El nuevo Citroën", en *Mitologías* (trad. de Héctor Schmucler), México, Siglo XXI, 1999.

BENJAMIN, Walter *Sobre algunos temas en Baudelaire*, versión electrónica de *philosophia.cl*

BERISTÁIN, Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004.

_____, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

BORGES, Jorge Luis, "La metáfora", en *Arte poética*, traducción de Justo Navarro, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

BRACHO, Coral, "El lenguaje: punto de partida y de llegada", en *Letras libres*, 2004.

_____, *Poesía reunida 1977-2018*, México, Biblioteca Era, 2019.

BRIK, Ósip, "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan Todorov (edit.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978.

CAMPOS, Augusto de, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, "Plano piloto para la poesía concreta", traducción Gonzalo Aguilar, en *Galaxia concreta*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.

CÂNDIDO, António, "Romantismo, negatividade, modernidade", en *Anuario Del Colegio De Estudios Latinoamericanos, UNAM*, abril, 2012. Recuperado a partir de https://www.revistas.unam.mx/index.php/acel/article/view/31656

CAPRA Fritjof, *El tao de la física*, traducción de Alma Alicia Martell Moeno, Barcelona, Editorial, Sirio, 2000.

CASTAÑÓN, Adolfo, "Aquí otra cosa: Coral Bracho", en Coral Bracho, *Huellas de luz*, México, Conaculta, 1994.

CATRINA IMBODEN, Rita, "Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho", en *Las dos orillas: Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal Hay, María Teresa Miaja de la Peña (coord.), vol. 4, México, 2007.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, versión de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

COLINAS, Antonio, "La literatura de la memoria", en *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]* (coord. Domenico Antonio Cusato), vol. 1, Salamanca, 2004.

CONDE ORTEGA, José Francisco, "Enriqueta Ochoa: bajo el oro pequeño de otro mito", en *Tema y variaciones*, 18, México, UAM, 2001. Disponible en: https://bit.ly/3AjnIj2

CORREA DUVAL, Sebastián, "Derivadas del Habitar Poético", artículo publicado en el sitio web de la Fundación Pablo Neruda, 2020: Derivadas del Habitar Poético - Portal Cultura de Fundación Pablo Neruda (fundacionneruda.org)

CRUZ ARZABAL, Roberto, *Visión y posibilidad: aproximaciones a la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*, México, UNAM, 2013.

CRUZ, San Juan de la, "Cántico espiritual", en *Poesía. Selección de prosa*, Barcelona, Debolsillo, 2002.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, París, Armand Colin, 2016.

DÍAZ PIMIENTA, Alexis, *Teoría de la improvisación poética*, México, Ediciones del Lirio Scripta Manet, 2014.

ECHAVERREN, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996.

Eliot, T. S., "La tradición y el talento individual", en *Ensayos escogidos*, Traducción de Pura López Colomé, México, UNAM, 2000.

_____, "Las tres voces de la poesía" en *1888. Thomas Stearns Eliot-Giuseppe Ungaretti. Antología conmemorativa*, Introd. y selección de Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, México, UAM, 1988.

ESPINASA, José María, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, COLMEX, 2018.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, "El yacimiento de la plenitud", en *Letras Libres*, 2004.

FLORES, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, México, Universidad Veracruzana, 2010.

GARCÍA MONTERO, Luis, "La poesía de la experiencia", en *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, No. 17-18, Málaga, 1998.

GERLI, Michael, "Prólogo", en *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 1988.

GONZÁLEZ LÓPEZ, María del Rocío, *Piedra viva. La poesía de Coral Bracho*, México, UNAM, 2003.

GORDON, Samuel, "La estrategia confesional en la poesía de Enriqueta Ochoa", en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, University of Texas at El Paso-Ediciones Eón, No. 28, 2006, también publicado en *Periódico de poesía*, revista digital: https://bit.ly/3AiNGDf

GOROSTIZA, José, "Notas sobre poesía", en *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Seix Barral, 2002.

GREEN, Roland, et al. (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4ª ed., New Jersey, Princeton University Press, 2012.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, "Letanías para canonizar a Jaime Sabines", en *Peregrinaciones. Poesía 1965-2001*, México, FCE, 2002.

HAN, Byung-Chul Han, *Loa a la tierra: un viaje al jardín*, traducción de Alberto Cirial, Barcelona, Herder, 2019.

HEIDEGGER, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, Buenos Aires, FCE, 1992.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé, *Más que cuerpo, más que poesía. Crítica literaria, género y poder: Rocío Silva Santiesteban y Coral Bracho*, tesis de Maestría en Estudios de Género, México, COLMEX, 2007.

HUELVA UNTERNBÄUMEN, Enrique, “En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico”, en *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, vol. XXII, 2019.

HUERTA, David, “Prólogo” a *Trait du temps / Trazo del tiempo,* Quebec, UNAM, Aldus, Écrits des Forges, 2001.

JIMÉNEZ TREJO, Pilar, *Jaime Sabines. Apuntes para una biografía*, México, Conaculta-Coneculta Chiapas, 2012.

LANDA, Josu, *Poética*, México, FCE, 2002.

_____, *Treno para la mujer que se fue con el tiempo*, México, Arlequín, 2006.

LLANOS MELUSSA, Eduardo Llanos, “Ritual”, en *Antología presunta,* Santiago de Chile, FCE, 2003.

LLORENS, María, “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin”, en *Areté: Revista de Filosofía*, vol. XXX, No. 2, 2018.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, México, FCE, 2014.

LYTHGOE, Esteban, “El papel de la imaginación en *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricœur”, en *Dianoia. anuario de Filosofía*, vol. 59 Núm. 73 Pág. 73-88, asequible en: El papel de la imaginación en La memoria, la historia, el olvido de Paul Ricœur (scielo.org.mx)

MÉNDEZ GONZÁLEZ, Iván, “Lugar que ilumina el recuerdo: háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez”, en *Nudos*, 1 (1), 2017.

MILÁN, Eduardo, *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004.

_____, “De la mano del agua: la poesía de Coral Bracho”, en *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, México, UACM, 2012.

OCHOA, Enriqueta, "Retorno de Elektra", en *Poesía reunida*, México, FCE, 2008.

PARAÍSO, Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.

PAZ, Octavio, "Blanco", en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

_____, "Contar y cantar (sobre el poema extenso)", en *La casa de la presencia, Poesía e historia*, *Obras completas,* Tomo I, México, FCE, 2014.

_____, *El arco y la lira*, México, FCE, México, 2008.

_____, "La exclamación", en *Claridad errante, poesía y prosa*, México, FCE, 2004.

_____, "Poesía y modernidad", *La casa de la presencia, Poesía e historia*, *Obras completas,* Tomo I, México, FCE, 2014.

_____, "Prefacio" a *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia, Poesía e historia*, *Obras completas*, Tomo I, México, FCE, 2014.

PERETTI, Cristina de, "Cuestión de olfato", en *Convivium, revista de filosofía*, No. 20, Universitat de Barcelona, 2007.

PEREZ GOIRI, Iker, "Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético", en *AusArt Journal for Research in Art.*, 8 (2), 2020.

PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, traducción de Margit Frenk, México, FCE, 2018.

PREMINGER, Alex, (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Enlarged edition, New Jersey, Princeton University Press, 1974.

QUIRÓS MOLINA, Raúl, "Uno es el poeta, Jaime Sabines", (reseña a *Uno es el poeta*, antología de Jaime Sabines publicada por Visor), extraído del blog del autor: https://bit.ly/3QlkGRd

RAMÍREZ CRUZ, Israel, *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*, México, UNAM, 2014.

RAMÍREZ, Josué, "La fértil memoria", en *Postdata* [Suplemento cultural de *El Independiente*] 2004.

RASTIER, François, "El concepto de isotopía", en *Semántica interpretativa*, México, Siglo XXI, México, 2005.

RASTROLLO TORRES, Juan José, "Hacia una caracterización del poema extenso moderno", *Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, No. 4, 2011.

_____, "La tradición del poema extenso", en *Círculo de poesía*, revista digital: https://bit.ly/3R1ghmr

RICŒUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Buenos Aires, FCE, 2004.

ROJAS JOO, Juan Armando, *Posmodernidad y multiforma en la obra de dos poetas mexicanos contemporáneos: Alberto Blanco y Coral Bracho*, Madrid, Editorial Pliegos, 2018.

ROUBAUD, Jacques, *Poesía etcétera: puesta a punto*, traducción José Luis del Castillo Jiménez, Madrid, Hiperión, 1999.

ROWLANDS, Mark, *Memory and the Self. Phenomenology, Science and Autobiography*, USA, Oxford University Press, 2016.

_____, "Rilkean Memory", consultado en *The Brains Blog* (philosophyofbrains.com).

SABINES, Jaime Sabines, "Algo sobre la muerte del mayor Sabines", en *Recuento de poemas. 1950-1993*, México, Joaquín Mortiz, 1997.

SALVADOR, Álvaro, "Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum", en *Cuadernos hispanoamericanos*, noviembre 1, 2016, disponible en línea: https://bit.ly/2m24knd

TABLADA, José Juan, "La carta", en *Los mejores poemas*, México, UNAM, 1994.

TREJO GARCÍA, Sarai, *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*, México, UNAM, 2013.

UTRERA TORREMOCHA, María, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

VALENDER, James, "La poesía de Jaime Gil de Biedma", en *Las personas del verbo*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2012.

VERGARA, Gloria, "Coral Bracho. Hacia una poética del ser", en *Agathos. An International Review of the Humanities and Social Sciences*, vol. 2, Fundatia Culturala Pezia, Rumania, 2011.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Zambrano, México, FCE, 2006.