

ARQUEOLOGÍA DE UN MOMENTOS ESTÉTICO: LA NUEVA POESÍA MEXICANA

Alí Calderón
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

I

¿Cómo aparece una nueva promoción de poetas? ¿Qué heredan de los autores que los anteceden? ¿Cuál es el modo en que leen la tradición desde su propio tiempo? ¿Cómo consiguen un poeta, una obra, una escuela, un estilo, sobrevivir a su momento en la historia literaria y fungir como modelo para los poetas y lectores por venir?

Pareciera que en México, al menos desde los ya míticos grupos de Juan José Arreola, Juan Bañuelos, Miguel Donoso, Hernán Lavín Cerda o Carlos Illescas en los años sesenta y setenta, el taller literario se convirtió en el espacio, por antonomasia, del que surgían los nuevos poetas.¹ El crítico norteamericano Charles Altieri supone que los talleres “fortifican y reproducen una mentalidad de manual que prevalece en la cultura además de que sus rasgos característicos de escritura construyen modelos de lucidez a los cuales los poetas se adaptan fácilmente” (206). El taller, de algún modo, transmite no sólo el *habitus*, sino una poética no escrita, implícita, un conjunto de valores constructivos y temáticos, hace participar a los nuevos poetas de la tradición. El propio Altieri supone un riesgo en esta dinámica. Explica que después de los talleres, los poetas “interiorizan los principios críticos que constituyen una comunidad de pares” (206). En otras palabras: promueven la uniformidad del gusto.² Esta uniformidad es

¹ Ya Miguel Donoso Pareja explicaba: “Un taller —para decirlo en la forma más sencilla posible— es una experiencia de trabajo colectivo en la cual un escritor de mayor experiencia transmite sus conocimientos, sus recursos, a un grupo de jóvenes escritores que, *de todos modos*, habrían adquirido dichos conocimientos y recursos por sí mismos pero en muchísimo más tiempo” (Tierra Adentro).

² Durante el periodo de formación de los poetas nacidos a partir de 1990, algunos de los talleres más recordados son los de Antonio del Toro, primero, y María

resultado, asimismo, del juego entre presiones y contrapresiones a que se someten los autores. Se trata, entre muchas otras, de presiones de índole sociohistórica, estilística, o de política al interior del campo literario, etc. Pero ¿cuáles son las que sufren los poetas nacidos en los años noventa y cuáles sus estrategias de contrapresión, aquellas que constituirán su signatura poética?

II

Los autores de la última promoción en México nacieron, cuando menos, en el sexenio de Carlos Salinas. Se trata, entonces, de poetas que han crecido y se han formado en el periodo neoliberal. Si la infancia es la patria del poeta, como reza el lugar común, estos autores han visto desde niños cómo se ha pauperizado el país, cómo la asimetría es cada vez mayor y cómo se ha desintegrado el tejido social. Las instituciones cayeron en el descrédito. De la procuración de justicia en todos los niveles a la autoridad electoral y del ejército a la Iglesia, el escepticismo se apoderó de la vida mexicana. A todo ello se suma la corrupción en todos los niveles y, por supuesto, la violencia del narcotráfico con sus múltiples rostros: la inseguridad, el tráfico de personas, el lavado de dinero, los desaparecidos, los feminicidios, etc. A finales de 2019, *The Washington Post* estimó que la falsamente llamada guerra contra el narco, en trece años, había dejado sobre doscientos cincuenta mil muertos. Y contando. México es un país de víctimas sumidas en la pobreza: sesenta y dos millones de personas, según datos del CONEVAL en 2019, viven por debajo de la línea de bienestar y se sustentan con un ingreso de poco menos de dos dólares

Baranda, después, en la Fundación para las Letras Mexicanas; los talleres de Jóvenes Creadores del Fonca a cargo de poetas como Claudia Posadas, Jorge Ortega, León Plascencia Ñol, Luis Felipe Fabre, Pura López Colomé, etc. Estos poetas han participado también de la iniciativa de los talleres Interfaz de ISSSTE-Cultura a lo largo del país. Ahí, más que en otro sitio, se ha construido la imagen de una generación de carácter nacional con poetas vinculados a través de publicaciones y organización de lecturas en todos los estados. Han sido talleristas de poesía en Interfaz Mario Bojórquez (creador del proyecto), José Vicente Anaya, Mijail Lamas, Álvaro Solís, Gustavo Osorio de Ita, Jair Cortés, etc.

por día.

¿De qué manera estas presiones sociales moldean o estructuran el pensamiento poético de los autores y dan lugar a hechos de lenguaje? ¿De qué modo esta violencia estructural, o mejor, mítica, alcanza las palabras (en tanto sustancia de la expresión y sustancia del contenido)?

Historia de una poética

Una segunda presión es la de la historia literaria. Tiene que ver con las tensiones entre poéticas, el desarrollo de las ideas estéticas, el momento de la evolución del concepto de poesía que hereda una generación. Una pequeña conjetura en torno a esto es la siguiente.

El lunes 27 de mayo de 1867, tres meses antes de la muerte de Baudelaire, Mallarmé, con veinticinco años, le escribió a su amigo Eugène Lefébure unas líneas emocionadas a propósito de un artículo aparecido en la *Revue des deux mondes*: “*La Nouvelle Littérature française*” de Émile Montégut. Leyó en las primeras páginas de aquel texto que “la crítica es una de las fuentes de la poesía, quizás la más fecunda y la más viva de todas. El poeta, en nuestro tiempo de extrema civilización, está guiado y sostenido por la crítica”, la décima musa. El artículo, dice Mallarmé, “habla del Poeta Moderno, del último, que en el fondo es un crítico ante todo. Es justo lo que observo en mí –yo no he creado mi obra sino por eliminación (...) La Destrucción fue mi Beatrice” (49).

Esta vocación crítica para dinamitar los códigos de género de la poesía anima al cubismo, al futurismo, a dadá, anima el carácter constructivo de la poesía en las primeras décadas del siglo XX para poner de manifiesto una crisis de la representación. Se quebranta la forma y se atenta contra el significado. Estudiosos norteamericanos como Tony Hoagland o Marjorie Perloff sostienen que la poesía del siglo pasado se describe en virtud de una oposición entre dos maneras de entender su práctica: una coloquial, confesional y otra experimental

que emprende, ante todo, una crítica al lenguaje.³ Una poesía heredada del Romanticismo que se enfrenta al giro lingüístico propuesto a partir de Wittgenstein. Esta última poética ha desembocado en lo que se conoce en Estados Unidos como *Language poetry* o poesía de la “Otra tradición”, como quiere Ashbery, *poésie du l'évenement* en Francia y neobarroco o poesía del riesgo en Latinoamérica. Todas ponderan la escritura límite y abominan el apego a la anécdota y a la claridad del significado preciso, bandera de la poesía del coloquialismo. En todos los casos se problematiza la vieja noción de Literariedad (la suma de autorreflexividad y polisemia) por considerársele no solo restrictiva sino limitada para describir los muy diversos fenómenos de la poesía. Si se desestabiliza la noción de literariedad, ¿ante qué nos enfrentamos al cruzar la frontera de la mera denotación y el grado cero del lenguaje? Henri Meschonnic (2001), en la tradición crítica francesa, deja de hablar de poema para referirse al “espacio poético” o, mejor, a lo que él llama “sujeto-forma”. En Latinoamérica, se deja de lado el poema para entonces hablar de escrituras, transtextos, archipiélagos léxicos, esquirlas morfosintácticas⁴

³ El crítico norteamericano Tony Hoagland explica esta dicotomía al describir los dos polos de la poesía contemporánea: “Tipo A) La poesía es el desbordamiento espontáneo de sensaciones potentes que encuentran su origen en una emoción albergada en la tranquilidad. Tipo B) El poema debe resistir la inteligencia / casi siempre exitosamente” (“Reconocimiento” 51). El tipo A se vincula con lo que José Emilio Pacheco ha llamado “la poesía que sí se entiende”, una dicción de corte coloquial, la vieja *claritas* latina. El tipo B desestabiliza el horizonte de expectativas. Está próxima a la experimentación. Esta descripción no es exclusiva de la poesía en inglés sino que describe, de algún modo, el desarrollo de la poesía en español durante el siglo XX. Esto puede constatarse, por ejemplo, en los prólogos de algunas de las antologías recientes de poesía latinoamericana o hispanoamericana: *ZurDos. Última poesía latinoamericana* (España, 2005), *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español* (España, 2011), *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos* (Perú, 2011), *Un país imaginario. Escrituras y transtextos 1960-1979* (Ecuador, 2011) o *El canon abierto. Última poesía en español* (España, 2015). Para seguir esta argumentación léase “Poesía hispanoamericana: radiografía del presente poético” en *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (Valparaíso Ediciones, 2015).

⁴ A pesar de que “el riesgo” pareciera ser un *slogan* manido, la idea de

Ya desde 1966, en el prólogo de *Poesía en movimiento*, Octavio Paz advertía el fenómeno: los poetas del futuro se enfrentarán a la pérdida de la imagen de mundo; el azar y el accidente serán constitutivos de la poesía; el poema es una textura lingüística en busca de significación; los significados se disolverán. Algunos años más tarde, en “La flor saxífraga”, ratificará su pasión por la materialidad del lenguaje en menoscabo de la estabilidad del significado. Marjorie Perloff sitúa el inicio de esta tendencia en Rimbaud y etiqueta a esta escuela (a la que también pertenecen Mallarmé, Pound, Stein, Stevens) con el nombre de *Poetics of indeterminacy*. Se trata de una vuelta de tuerca al concepto propuesto por Derrida: indecidibilidad. Es una superación de las nociones de ambigüedad y polisemia para entrar en el terreno del significado inestable, de la sugerencia. Un texto que potencia múltiples posibilidades de sentido.

Los poetas de la última promoción heredan un concepto de poesía que resulta del diálogo, la disputa, con sus respectivos matices, de dos maneras de entenderla. Hay, pues, una base conversacional (escribir como se habla) que recupera los aportes técnicos del *avant-garde* (del cubismo de principios del siglo XX al conceptualismo y postconceptualismo de principios del siglo XXI). Ese es el espacio estilístico en el que se ha escrito la poesía de las últimas décadas y es posible describir su estadio más reciente con una palabra tomada de la filosofía y la crítica literaria norteamericana: *indeterminacy*.⁵

destrucción de las formas, la ruptura de los grilletes de la literariedad, la liberación de “la calidad literaria” es parte del *zeitgeist* de los poetas de nuestro tiempo. Este tránsito del poema (instalado en el régimen de la literariedad) a “la escritura” (superficie textual sin pretensión literaria) es sintomático. El chileno Héctor Hernández Montecinos lo explica al hablar de: “escrituras que comparten y se caracterizan por un alto grado de experimentalidad, de riesgo en sus paisajes gráficos, nuevas formas de entender el oficio actualmente y que de algún modo son una suerte de avanzada en la catástrofe” (23). Las preguntas que surgen en este punto son: ¿cómo valorar la poesía en nuestro tiempo? ¿Cuál es el canon o cuáles son los modelos, el sistema de valoración, desde los que construyen sus textos los nuevos autores?

⁵ Ante un panorama como este, que puede vincularse a cierta interpretación de la nietzscheana muerte de Dios, la época de las verdades débiles (Vattimo) o a la caída de

Ante este panorama, ya el Harold Bloom de 2005 se preguntaba: “¿Qué hace a un poema mejor que otro? Esta pregunta, siempre capital para el arte de leer poesía, es crucial ahora más que nunca ya que las consideraciones extrapoéticas de raza, la condición étnica, género, la orientación sexual y otras ideologías constituyen cada vez más los fundamentos críticos en las instituciones educativas” (25). Al margen ahora de una reflexión en torno a la colonialidad del conocimiento y desde otra trinchera crítica, Marjorie Perloff sostiene que la teoría, los estudios culturales, “han tenido un impacto en detrimento de la poesía” (168).⁶ De este modo se ha instaurado la era de “las flores del bien”. Ya en sus “notes on post conceptual poetry”, Felix Bernstein explica que el cliché del poeta post-conceptual es “hacer menciones frívolas de los *social media* o de las celebridades o de alguna institución artística o escriben utilizando una jerga feminista o de teoría *queer* que critica a esas mismas instituciones y que espera la validación solo por emplear esas palabras pegadizas” (39).

El *fav*, el *like*, el *retweet* son variables, asimismo, que se incorporan a los viejos medios de legitimación de un proyecto creador.⁷ Luis García Montero, por otro lado, da cuenta de esta área gris entre el canon-literariedad, las escrituras-iconoclastia y lo que podría llamarse

las certezas (Prigogine) como paradigma de la ciencia, Charles Altieri ha escrito que “necesitamos discursos, pero no podemos confiar en ellos” (167). Esta suerte de vacilación entre la literariedad y las escrituras, entre el canon y la iconoclastia, recuerdan un concepto acuñado por el crítico egipcio norteamericano Ihab Hassan, *indeterminacy*: “Nunca estamos realmente sin valores o criterios de valoración, pero tampoco estamos realmente seguros de que estos tengan alguna relevancia” (29).

⁶ Perloff ironiza: “Solían ser Derrida y Foucault. Ahora son Agamben y Badiou. Alguien debería escribir un estudio sobre qué sucedió cuando los poetas entraron en la universidad y comenzaron a sentir que debían conocer lo último y más caliente de la teoría” (168).

⁷ El poeta español Fernando Valverde reflexiona respecto al éxito de la poesía en redes y escribe: “las redes legitiman el éxito social de sus usuarios (ya sean emisores de información o receptores de ella) midiendo su impacto en términos cuantitativos: la lógica del capitalismo aplicada a las relaciones entre personas. Más es más. El éxito es más. A mayor número de seguidores, mayor prestigio social” (52).

la semiosfera de los nativos digitales. Escribe: “La tentativa de sustituir a los posibles eruditos de campanario con la indocumentada opinión de los *influencer* corre el peligro de confundir el espacio del lector por la aceleración de las audiencias y la lógica del consumo. Y la poesía no es una mercancía de usar y tirar. La ética de la poesía es incompatible con la obediencia efímera al “me gusta” (22).

Disolución de la univocidad.

Toda nueva promoción de poetas hereda un momento de la historia literaria, quiero decir, surge en virtud de alguna reconfiguración del campo y de la dinámica de sus agentes. En mi conjetura, el presente poético e México está marcado por lo que podría llamarse “disolución de la univocidad”.

La muerte de Octavio Paz, que ejerció el magisterio intelectual de México al menos desde el último tercio del siglo XX, desestabilizó el campo literario y fue la condición básica de su reconfiguración. Dejó en una especie de orfandad a la élite criolla que entendía que la tradición lírica mexicana era su patrimonio particular. El famoso epigrama de Héctor Carreto, “Epitafio de Octavio”, resume las sensaciones de aquel tiempo:

Ha muerto Octavio, Señor de esta casa.
Le sobreviven sus gatos.

¿A quien le corresponde beber el vaso de leche?

Disolución de la univocidad significa que el canon de la poesía mexicana comenzó a cuestionarse y a ser transformado. Se increparon las verdades fetichizadas del campo literario mexicano. Asimismo, los órganos institucionales de difusión (revistas y editoriales del estado) empezaron a diluir su presencia al grado de que la revista *Tierra Adentro*, por ejemplo, no sólo perdió protagonismo en los siguientes veinte años sino que incluso pervirtió su misión original: descentralizar la cultura. La explosión de revistas, plataformas digitales, editoriales

independientes y artesanales es sintomático en las primeras décadas del siglo XXI.

En mi conjetura, el momento clave, el punto de no retorno de esa visión monolítica de la poesía mexicana, la ruptura de esa apariencia de continuidad, fue la publicación de la antología *El manantial latente* (2002). Su atmósfera de exclusión y desprecio por los poetas no antologados suscitó una cascada de críticas y, ante todo, una lucha constante contra el monopolio de la legitimidad cultural. Apareció una nueva forma de organización de los autores y de difusión de sus materiales. Las placas tectónicas del campo iniciaban su reacomodo. Con la emergencia de revistas electrónicas de literatura a lo largo del país se replanteó, asimismo, la manera en que un autor se apropiaba de la tradición y se insertaba en ella. Aquel tiempo se caracterizó, en realidad, por lo que ya Pierre Bourdieu explicaba del siguiente modo: “los conservadores de la cultura, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los *creadores de cultura, auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística” (272). Esto es muy relevante porque, precisamente, es en estas revistas electrónicas donde los autores de la nueva generación no sólo se han construido una imagen de la poesía contemporánea sino que son el espacio en el que han comenzado a figurar. Este es un territorio dominado por los nativos digitales.

A partir de entonces, y a pesar de que el dinero institucional no modificó sus flujos, aparecieron muy diversas maneras de interpretar la poesía mexicana. Se multiplicaron las posiciones, los lugares de enunciación que reivindicaban una forma de ser poeta en México. Sin embargo, lo que supondría un natural diálogo dada la aparición de nuevos interlocutores, en la praxis creó innumerables parcelas preocupadas, ante todo, por construir capital simbólico y distribuirlo entre sus clientelas. Este es el panorama actual. No hay una poesía mexicana. Hay muchas poesías mexicanas que la mayoría de las veces no se tocan y no se conocen entre ellas.

Estamos ante un panorama cuya problemática se caracteriza por dos circunstancias básicas: la falta de criterios no sólo sólidos sino aceptables en la comunidad lectora respecto a por qué un poema es singular y, por otro lado, un “ahora estético” fragmentado en diversas capillas sin contacto y en pugna por la legitimidad cultural. ¿Cómo entonces destacar la poesía de un autor en nuestro tiempo? ¿Por su posición en el campo literario? ¿Por amistad? ¿Por militancia sexual? ¿Por corrección política? ¿Por la “importancia” de un autor en una comunidad lectora? ¿Cómo leer y situar en una tradición crítica el corpus de nuevos poetas sí, a decir de Henri Meschonnic, “el sujeto proyecta cada vez los valores que lo constituyen sobre un objeto que no depende más que de esta proyección” (*Modernidad* 29)? Roto entonces el orden simbólico, cuyos nombres ocultos son canon, preceptiva, sistema de valoración, propongo construir una conjetura en torno a tres categorías que den cuenta (siempre de modo limitado) de la última promoción de poetas, aquellos nacidos a partir de 1990. Estas categorías son: la manipulación del lenguaje (estilo), la enunciación lírica, el muy particular tratamiento de un tema.

Estilo

Pablo Piceno (1990) ganó el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2018 por el poemario *La Castellane errante*. Si el poema, como supone Meschonnic, es una forma-sujeto, en los poemas de Piceno se advierte una complejidad singular, una voluntad constructiva que quizá podamos identificar con un marbete crítico: “poema compositacional”:

Meterse ya de cuerpo entero en recuerdos ajenos:

Uno de los primeros días en el Milan, Ronaldo me preguntó si quería unirme a su grupo, mostrándome una revista de Playboy, o al grupo de Kaká, que tenía más cosas de Iglesia en el vestuario.

Pensar: mi vida se decanta entre esa revista de *Playboy* y las cosas de Iglesia –antes, ayunos prolongadísimos y un misterio glorioso por idioma conocido; ahora, Joachim Jeremias, Emmanuel Carrère y Giorgio Agamben hablándole en su idioma al misterio glorioso que no oye–. La memoria selectiva vuelve relevante lo que a nadie importa. Por qué Alexandre Pato no pudo decir: *la enorme velocidad, el hambre de gol, la potencia de su pierna de apoyo al encarar contrastando la terrible hueva de Ronaldo en el campo cosechando una cuota insuperable: nunca se vio nada igual*. La respuesta del vestuario es decisiva porque arriba del dolor no hay nada más. Y es urgente su extinción, su aturdimiento. Aunque apenas sea un espejo el paliativo ante la pena, y sea un espejo siempre. El de San Pablo que decía que entonces conoceremos como somos conocidos pero mientras un espejo muy oscuro. El del porno que es la imagen de la imagen donde creemos verlo todo, pixelado el figmento hasta el límite, el sentido supernumerario que degusta el resto inclasificable. La apódosis sin prótasis o su contrario. La prohibición, la inexistencia, el mutismo vuelto escándalo. La metáfora de la verdad porque acaso la verdad no puede ser. Porque esto es el dolor se ama lo otro y no hay preámbulo. Donde nace Dios que muera el cuerpo o su inversión. Renunciaríamos a todo porque la muerte se detenga.

–Y, bien, ahora que vuelves a Europa y tantos chanchos han pasado, ¿te arrepientes de lo que escogiste entonces?

–Kaká no se arrepintió de no quitarse los vaqueros cuando todos los demás posábamos en calzoncillos para ese *Playing for the world* al frente de *Vanity Fair*. *Quisiera que me arrepintiera y yo también fuera noticia. La conversión a Dios y la aversión a sus creaturas y quedar todos tan contentos.*

Como si fuera tan sencillo. Prefiero ser de los calientes por si hay un Dios un día y no me vomite como a él.

Charles Simic piensa que “la poesía de la indeterminación no ha perdido su valor” (233). Se trata de poemas que, para Tony Hoagland, proponen la desorientación como efecto inmediato y cuya alegría estética depende de un reto a la inteligencia. Textos que se caracterizan por “su apetito por perder el control” (107). A estos pertenecen los poemas de Pablo Piceno. En ellos se observa un movimiento pendular entre lo que el propio Hoagland llama lenguaje referencial y composicional. “Por un lado los escritores hablan de experiencia y representación; honestidad, necesidad, pensamiento y emociones. Por otra parte, hay escritores que piensan en términos de *método* y *texto*; hablan de proyectos poéticos y discursos” (132). Este poema, por ejemplo, se vale de la alter-autobiografía, del correr paralelo de tres o más isotopías cuyo efecto paratáctico aminora el metacomentario así como del tono ensayístico y casi críptico.⁸ Se trata de poesía elíptica, diríamos siguiendo a Stephen Burt, en tanto que “todos estos extravagantes e inquietos escritores quieren poemas tan volátiles como la vida real; quieren rehacer al yo, para recoger sus piezas después de su (supuesta) disolución” (Burt 175). Los poemas elípticos “declaran Yo soy X, Yo soy Y, Yo soy Z, en los que X, Y y Z son cosas incompatibles” (170). Es el efecto de la parataxis. Pero esta lógica de construcción establece de algún modo una alegoría que da

⁸ Mokhtar Belarbi, para dar cuenta de esta dimensión experimental de la figuración del yo, emplea un término: alteridad auto-alterbiográfica (*auto-alterbiographie*), en la que la descripción física, moral o factual del Otro, en un ejercicio especular de anagnórisis configura al sujeto de la enunciación. En ocasiones, la auto-alterbiografía se relaciona estrechamente con una suerte “de confesión indirecta, confesión de segundo grado, la cual remite a una revelación cognitiva del sujeto o investiga el centro del cual emerge la escritura” (Bundgard 82). Por otra parte, el metacomentario, como lo entiende Patricia Waugh, se presenta como una anotación de carácter metaligüístico, normalmente autorreferencial o incluso vinculado a la autopoética. Exhibe, desde luego, las diferentes capas o niveles en los que opera el yo: *Persona*, *Auctor*, Yo lírico (como sinónimo de Locutor), Enunciador (en tanto personaje que toma la palabra en el texto).

cuenta de la complejidad, la fragmentariedad, las fracturas que constituyen esa ilusión que llamamos sujeto. Alexandre Pato, San Pablo, la pornografía, la filosofía, la disyuntiva entre Ronaldo y Kaká, la dimensión documental, la mezcla de alta cultura y cultura pop dan cuenta de un yo no escindido sino múltiple, simultáneo, supernumerario.

Enunciación

Elvis Guerra (1993) es un poeta *muxe'* de expresión zapoteca. Recientemente publicó la colección de poemas *Ramonera* (Círculo de Poesía Ediciones, 2018). Ramón, según explica Guerra, “es el nombre del primer hombre heterosexual, casado, macho viril, que fue penetrado por una *muxe'* vestida de mujer. En la actualidad, a las *muxes* que se acuestan y ‘voltean’ a los hombres/machos/casados, se les llama *ramoneras*”. Mijail Lamas piensa que este libro hace justamente eso con la poesía mexicana, la *ramonea*. Pero ¿por qué? Básicamente porque *Ramonera* es una colección de poemas que rompe y rasga, viene no sólo de los márgenes del sistema estético sino del sistema moral, racial e incluso del sexual. Elvis Guerra desestabiliza la idea de cultura criolla que ha dominado la literatura mexicana. Eso, de suyo, es un pequeño incendio. Leer a Elvis Guerra es, siguiendo la idea de Walter Benjamin, leer a contrapelo la poesía mexicana. Sus textos fueron antologados en *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (Círculo de Poesía, 2019). Cuenta el poeta de expresión náhuatl Martín Tonalmeyotl, su compilador, que nunca antes la poesía indígena había estado no solo en la mesa de novedades de las librerías sino en un sistema de distribución en México. Hasta 2019, entonces, la poesía en lenguas originarias, lenguas habladas por más de siete millones de personas, había estado totalmente invisibilizada, despreciada, dejada de lado, esta literatura que, por supuesto, también es mexicana. A esto me refiero cuando hablo de cultura criolla. Una élite que ha construido un ideal de prestigio, una idea de *lo aceptable* en poesía, un modo de leer y valorar a los escritores.

Los poemas de Elvis Guerra imponen un análisis

interseccional dadas sus diversas aristas. Son poemas que, por ejemplo, complejizan la anécdota homoerótica al enmarcarla en el orden simbólico de los zapotecas del istmo. Estos elementos identitarios nos ponen frente a poemas totalmente nuevos en la tradición mexicana. Pero no solo eso, destacan, me parece, por su escenografía, por la situación de comunicación en que “sucede” lo enunciado. Guerra propone a veces falsas confesiones y emplea el apóstrofe para configurar un destinatario interno, el amante. Todo es una trampa que urde el lenguaje transparente de *look* natural, tan próximo, tan íntimo. Estamos ante un yo travestido. En el fondo, no hay identificación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de lo enunciado porque estamos en los terrenos de un monólogo dramático vinculado al discurso testimonial o documental,⁹ en tanto cruce de los dominios de lo personal y lo político.

Elvis Guerra entrevistó a distintos muxes de Juchitán y reformuló sus historias. Este libro, dedicado a “Adriana, muxe’ de la novena sección, asesinada en 2009” es testimonial en el sentido de que refiere “experiencias privadas de violencia sexual, enfermedad, abuso y sufrimiento” (Sontag 152). Es por ello que Guerra escribe algo que podríamos vincular incluso con el cuadro de costumbres en tanto búsqueda de la descripción de un tipo social (y sexual) específico. Así sucede en “Instrucciones para salir con Fernando”:

Hoy nos volveremos a ver
 en el bar de todos los miércoles,
 te llamaré a las dos de la tarde

⁹Para Renato Prada Oropeza, “el discurso-testimonio es un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba o justificación o comprobación o de la certeza o verdad de un hecho social, previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor* o *testigo* (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra” (2001: 14). En el caso de Elvis Guerra, la elaboración es mucho más compleja puesto que el monólogo dramático (sujeto modal o escenografía de la enunciación) y el carácter documental de lo enunciado son los componentes de otra *auto alterbiografía*, esta vez de naturaleza social.

HPR / 163

para confirmar la cita,
me dirás que sí,
y que de hecho, ya vas en camino.
Me pondré el menos gastado de mis huaraches,
usaré una bolsa amarilla,
porque la roja, dices que es muy escandalosa.
Llegaré a la puerta
y el guardia me verá entrar solo,
y como de costumbre le diré que espero a alguien más.
Me sentaré en la mesa número catorce,
pediré la carta
y después de consultarla,
ordenaré la misma carne que me como siempre.
Estoy seguro que vendrás más guapo que la vez anterior,
puedo adivinar el sabor de tus besos en mi cuello,
puedo adivinar tu lento andar
y tu sonrisa de niño estúpido
bajando por un tobogán.
Hoy nos volveremos a ver,
puntual, por favor.
Y no quiero que se entere tu esposa.

Tema

En 2016 apareció el poemario *La chica que se ha quedado sola* de Mariel Damián (1994). Es una colección de poemas que recibió en España el III Premio Internacional de Poesía Ciudad de Almuñecar y que se publicó en Valparaíso Ediciones, tanto en España como en México. Son poemas que, a través de pequeñas epifanías, construyen la imagen y la política de un sujeto. Casi autonarración. Y ya que se trata de una *opera prima*, estos poemas, y sus distintas búsquedas, son también el itinerario de una afirmación y un reconocimiento personal que inician con el siguiente texto:

Te vas, mi amor, pero me dejas,

tu recuerdo en mis huellas dactilares.
Así, cada cosa que toco
se convierte en tu espalda.
Así, deslizo mi mano sobre la mesa
pensando que eres tú, recostada
y me siento menos sola pero más triste,
porque descubro que haces falta.
Que todo en este mundo,
excepto tu cuerpo, sobra.

El poeta y crítico norteamericano Christian Wiman reflexiona sobre esta atmósfera disfórica que cruza la poesía y, recurriendo al psicoanálisis de Adam Phillips, sostiene que “la gente que ha perdido la fe en las cosas permanentes, sitúa esa fe en la pérdida en sí misma, esto involucra no tanto una ausencia de compromiso sino un poderoso compromiso con la ausencia” (7). Esto es algo evidente en poema de Damián, y en la poesía de ruptura amorosa, pero no diríamos que ella cante la desesperanza. Por el contrario. Hay una poética y una política que animan sus textos. La poética es una especie de fervor que se acerca al discurso científico y la política es la visibilización del mundo lésbico, un poner de relieve también la “crítica al hecho de que el “Yo” universal de la supuesta tradición lírica es tácitamente masculino” (White 225). Justamente esta combinación es lo que, posiblemente, aleje a los poemas de Mariel Damián del estilo dominante y predecible que Gillian White, desde una postura de vanguardia, llama “vergüenza lírica”.¹⁰

La exploración de esta voz *naive*, emocionada, e influida por las explicaciones del discurso científico logra, a través de un circunloquio, construir la sorpresa, lo inesperado:

10 Según explica el crítico norteamericano Craig Dworkin, “para mucha gente la poesía se ha convertido en un género de escritura que incluye pequeñas epifanías (un pensamiento profundo o un profundo *insight* o un poco de autorrealización por parte de una persona particularmente sensible)” (XLIII). En eso consiste el lugar estético seguro y el espacio de experiencia en el que se mueve mucha de la poesía en lengua española.

El corazón que antes iba
a 70 pulsaciones por minuto,
se acelera.
Bombea más litros del río genético
por todo tu cuerpo.
Se dilatan los vasos sanguíneos,
se expanden los capilares sanguíneos,
te sonrojas.

El método científico y sus metáforas orientan de algún modo el pensamiento poético de Mariel Damián.¹¹ Por ejemplo, aquella idea de que el observador influye en lo observado es fundamento del poema “La niña de la bata blanca” que pareciera sugerir, además, un procedimiento de cajas chinas en la que un organismo es visto por un personaje, el personaje, por el Yo lírico, éste por el autor y así hasta donde la especulación nos conduzca:

La niña de la bata blanca
mira a través del microscopio
al micro mundo
micro hermoso
de los microorganismos
que nada saben
del ojo que los vigila.

¹¹ En México, esta búsqueda ha cobrado relevancia. Elisa Díaz Castelo (1986), por ejemplo, ha escrito bajo estos postulados *Principia* (FETA, 2018). Explica lo siguiente: “La idea de mi libro es encontrar en los nuevos descubrimientos científicos una veta poética, porque me parece que antes la ciencia y la literatura estaban más cercanas. En la actualidad ya no se piensa en muchas teorías científicas en términos literarios, así que *Principia* busca rescatar ese pensamiento científico, y no de una forma fría, sino tratando de humanizarlo para hacerlo más cercano y darle un valor emocional a un discurso que en ocasiones parece distante” (Rogerio s/p).

HPR / 166

La niña de la bata blanca
emocionada se balancea
desde su banco de trabajo,
grita

 ríe
 llora
lanza patadas y golpes
hacia la mesa.

Los microorganismos
micro hermosos
del micro mundo
no saben cómo se originó el terremoto
que los ha mareado.

Damián ha explicitado su estrategia de construcción, el “programa” del yo lírico, en el poema “Introspección poética”, que se mueve en el llamado “espacio autopoético”. Para Laura Scarano, “la categoría de autopoética apunta a subrayar la teoría personal de un autor, porque el acento está puesto en el prefijo *-auto*, que señala su propia concepción del hecho literario” (42). Leemos en el texto:

- 1.- La poesía ya existía antes que todo.
- 2.- La poesía se autofecunda. Dio luz al universo.
- 3.- Todos somos creaciones de la poesía.
- 4.- La poesía existe más allá del lenguaje humano y es a través del arte que comunicamos lo que nos dice.
- 5.- La poesía tiene propiedades líquidas; toma sentido según la cabeza que la contiene.
- 6.- La poesía se comporta como un gas, es inestable, libre y tiende a expandirse.
- 7.- La poesía no nos necesita para existir. No hace falta que la nombren.
- 8.- La poesía trasciende las leyes que nos rigen. Coexiste en todos los tiempos y en todos los espacios.

9.- No es más poético un poemario de los grandes que las olas del mar enterrando tus pies en la arena.

10.- La poesía se parece a la ciencia en el sentido de que ambas existen sin la comprensión del otro.

11.- La poesía que cada uno conoce es tan solo la porción de un elefante. Aceptar eso es aceptar la condición humana de saber poco en un mundo inundado de información.

12.- La poesía ignora TODAS las construcciones sociales creadas por el ser humano. Mira al mundo como un todo y obedece al llamado de todos los sentimientos que rasguen el corazón.

Por otro lado, Mariel Damián propone una política. Si se abraza la ausencia, la pérdida, la disforia, “lo que tenemos entonces es una afirmación del abismo constitutivo (*Abgrund*) en que se mueve la vida humana y de la necesidad, por tanto, de cerrar parcialmente ese abismo a través de la política” (Castro Gómez 65). En Damián, decíamos, esa política es la búsqueda por visibilizar el mundo lésbico. Y se hace desde la atmósfera lírica del fervor: “Te acuerdas que no supe hablarte, / y que me fui a mi casa pensando en ti hasta la noche / donde soñé que eras más mía que del mar donde morimos”. Para Carol Muske-Dukes, un poema “es un acto profundo de subversión. El lenguaje nos enseña humildad y anarquía simultáneamente. Es la noción del poema como acción” (298). El poema como afirmación de un lugar en el mundo. Así sucede en “Entrega inmediata”:

¿Acaso esperamos que el cielo nos abra sus piernas para entrar
al paraíso,
que el sol aterrice en tu ombligo
que el suelo nos lama los pies, que el viento nos moje los
labios?
¿Qué esperamos pues para amarnos?
Para abrirnos de brazos hasta el amanecer,
para hacerles nudos a nuestros dedos y atarnos las muñecas.
Para trenzarnos en la honda noche

HPR / 168

como dos luciérnagas adolescentes,
fluorescentes en el hilo de la oscuridad.

¿A quién vemos en el infinito sentado de espaldas?
¿A quién besamos en nombre del olvido al recordarnos las
caras?

Al final todo será un secreto,
nadie nos habrá visto nunca
y todo el mundo lo sabrá.

Los poetas nacidos en los años noventa son muy jóvenes aún. Los nombres que sobresalen ahora muy posiblemente perderán protagonismo en los siguientes años. Algunos otros serán referencia debido a sus poemas o a la labor de difusión que realicen. Por ahora, como cualquier otro autor, construyen su identidad lírica, que depende no solamente de su estilo o de los sujetos-modales (escenografías) como marcas de la enunciación de intencionalidad estética que empleen sino también de la posición y el “peso” que logren en esa red de relaciones sociales que se tejen en torno al poema. Baste por ahora poner especial atención en algunos autores que son, desde mi conjetura, ya muy dignos de ser seguidos por algún rasgo aparecido en sus poemas: Karen Cano, Andrea Muriel (1990), Irene Ruvalcaba, Andrea Rivas, Jimena Jurado, Yaroslabi Bañuelos, David Ruano, Javier Bautista (1991), Iván Palacios (1992), Clio Mendoza, Miranda Guerrero Verdugo, Irma Torregosa, Frydha Victoria Ramos, Adalberto García López, Orlando Mondragón (1993), Nicté Toxqui, Jesús de la Garza, Priscila Palomares, Sergio Eduardo Cruz, Esteban López Arciga (1994), Eduardo Hidalgo (1996), Melissa Nungaray (1998), Rosa Maqueda Vicente, etc.

Bibliografía

Altieri, Charles. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Impreso.

- Bernstein, Felix. *Notes on Post-conceptual Poetry*. L.A.: Insert Blanc Press, 2015.
- Bloom, Harold. *The Art of Reading Poetry*. New York: Perennial, 2005. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en *Textos de teorías y crítica literarias*. Nara Araújo y Teresa Delgado (editoras). México: UAM, 2003. Impreso.
- Bundgård, Ana. “María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y la autoconfesión en forma de ensayo” en Blanca Estela Treviño (Ed.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM, 2016.
- Burt, Stephen. “Por poco y disparate: Cómo leer y tal vez disfrutar la poesía más nueva” en *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Alí Calderón y Gustavo Osorio (editores), México: Valparaíso México, 2016. Impreso.
- Castro Gómez, Santiago. *Revoluciones sin sujeto*. Mexico: Akal, 2015.
- Damián, Mariel. *La chica que se ha quedado sola*. México: Valparaíso México, 2017.
- Dworkin, Craig. “The fate of Echo” en *Against expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- Hernández Montecinos, Héctor. *4M3RIC4 Novísima Poesía Latinoamericana*. Chile: Ventana abierta, 2010. Impreso.
- García Montero, Luis. “Meditaciones previas sobre poetas jóvenes” en Sánchez Remedios, *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. España: Siglo XXI, 2018. Impreso.
- Guerra, Elvis. *Ramonera*. México: Círculo de Poesía Ediciones, 2019. Impreso.
- Hoagland, Tony. *Real Sofistikashun. Essays on Poetry and Craft*. Minnesota: Graywolf Press, 2006. Impreso.
- . “Reconocimiento, vértigo y pasión por lo mundano” en *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Alí Calderón y Gustavo Osorio (editores), México: Valparaíso

- México, 2016. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. *Cartas sobre la poesía*. Zacatecas: Ediciones de Medianoche, 2010. Impreso.
- Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*. París: Verdier Poche, 2001. Impreso.
- _____. *Modernidad Modernidad*. México: La cabra, 2014. Impreso.
- Muske-Dukes, Carol. "Women and Poetry: Some Notes" en *After Confession. Poetry as Autobiography*. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- Perloff, Marjorie. *Poetics in a new key. Interviews and Essays*. U.S.: The Chicago University Press, 2015. Impreso.
- Prada Oropeza, Renato. *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México: UNAM, 2001. Impreso.
- Rogelio Girón, José A. "Colisión entre ciencia y poesía. Plática con Elisa Díaz Castelo" en *Tierra Adentro*. Disponible en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/colision-entre-ciencia-y-poesia-platica-con-elisa-diaz-castelo/>. México, 2018. Digital.
- Scarano, Laura. "Escribo que escribo. De la metapoesía a las autopoéticas" en *Tropelias. Revista e Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2217>. España: Universidad de Zaragoza, 2017.
- Simic, Charles. *Una mosca en la sopa*. Madrid: Vaso Roto, 2003. Impreso.
- Valverde, Fernando. "Poesía juvenil: el futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario)" en Sánchez Remedios, *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. España: Siglo XXI, 2018. Impreso.
- Sontag, Kate. "Mother, May I?: Writinn with Love" en *After Confession. Poetry as Autobiography*. Minnesota: Graywolf Press, 2001.
- White, Gillian. *Lyric shame. The Lyric Subject of Contemporary American Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

HPR / 171

Wiman, Christian. *Ambition and survival. Becoming a poet.*
Washington: Copper Canyon Press, 2007.